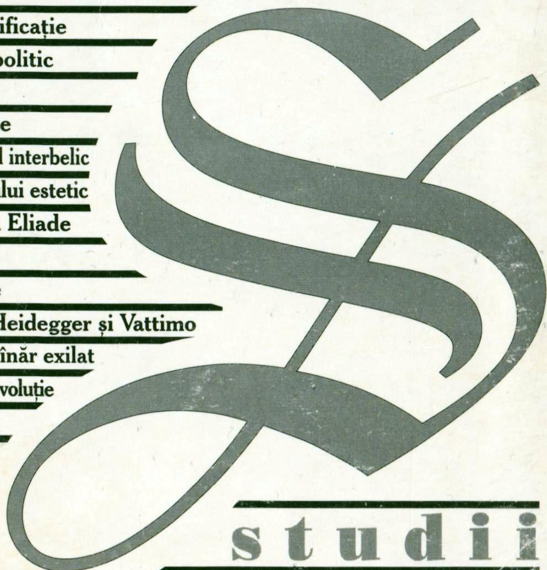
Sorin Alexandrescu

privind înapoi, modernitatea



1877: război și semnificație
„Junimea": discurs politic
și discurs cultural
Populism și burghezie
Despre canon și romanul interbelic
Pentru sfîrșirea canonului estetic
Fantasticul la Mircea Eliade
Strada Mîntuleasa,
pe la două și jumătate
Mircea Eliade între Heidegger și Vattimo
Cioran: gînditorul ca tînăr exilat
Cioran a doua zi după revoluție
Ieșirea din modernitate



UNIVERS

studii

Coperta: Done Stan
Redactor: Mariana Ionescu

**Volum apărut cu sprijinul
Ministerului Culturii**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale
ALEXANDRESCU, SORIN
Privind înapoi, modernitatea / Sorin Alexandrescu. – București: Univers, 1999
360 p.; 13 x 20 cm. - (Studii)
ISBN 973-34-0688-0

821.135.1.09

SORIN ALEXANDRESCU
Privind înapoi, modernitatea

79739 București. Piata Presei Libere nr. 1.

ISBN 973-34-0688-0

Sorin Alexandrescu

PRIVIND ÎNAPOI, MODERNITATEA

Traduceri de: Mirela Adăscăliţei, Şerban Anghelescu,
Mara Chiriţescu şi Ramona Jugureanu



editura univers

„Dacă nu aş fi român decît prin defecte, şi tot aş iubi această ţară împotriva căreia sînt înverşunat dintr-o nemărturisită iubire."

Cioran

„Trebuie să iubeşti România cu frenezie, s-o iubeşti şi să crezi în ea împotriva tuturor evidenţelor – ca să poţi uita gradul de descompunere în care am ajuns."

Mircea Eliade

PRIVIND ÎNAPOI, MODERNITATEA

Eseurile din acest volum – scrise inițial în franceză, engleză și olandeză – au fost concepute de-a lungul mai multor decenii și în circumstanțe foarte diferite. Ele au totuși – o remarc abia la constituirea volumului – un numitor comun: preocuparea pentru ceea ce este modern în istoria și cultura română a secolului XIX și XX, pînă la al doilea război mondial (un volum succesiv va îngloba, sper, eseuri pe aceleași teme, ori pe teme înrudite, din perioada postbelică).

Modernism

„Modern" se referă, mai întîi, la modernism, o mișcare literară apărută, sub diferite denumiri, în Franța, Spania, Anglia și Italia la sfîrșitul secolului XIX, care se extinde apoi în Germania și Austria și, la începutul secolului XX, în restul continentului, cuprinzînd între cele două războaie mondiale mai toată poezia și proza europeană, de la Eliot la Proust, și de la Joyce și Musil la Pirandello. Vizînd transformările profunde din scriitura și viziunea despre lume a acestor autori, în raport cu cei precedenți, sensul termenului este predominant estetic, deși el presupune un anumit fundal socio-politic, democrația mai ales liberală. În România, literatura urmează aceeași dezvoltare: Macedonski, contemporanul și rivalul „Junimii", poate fi văzut ca primul modernist, în timp ce poeți ca Arghezi, Blaga și Barbu, ori prozatori precum Camil Petrescu, Max Blecher, Mateiu Caragiale și Mircea Eliade scriu cele mai importante texte moderniste în perioada interbelică. În acest sens al cuvîntului, deși cu multe comentarii critice, discut termenul „modernism" în eseul despre proza dintre cele două războaie mondiale: fără să neg importanța termenului și nici a literaturii pe care el o desemnează, îmi exprim totuși anumite rezerve cu privire la transformarea lui în canon, adică în curentul literar dominant și totodată cel mai caracteristic al secolului XX. Rezervele nu duc la o supravalorificare, în compensație, a literaturii „tradiționale", ci la o lărgire a înțelegerii artei de atunci: scoțînd la iveală ceea ce ascunde canonul

modernist estetic, descopăr o literatură care nu este „modernistă“, în sensul de mai sus al termenului, ci mai aproape de avangarda timpului: ea este „modernist etică“ – un termen pe care-l utilizez în lipsa altuia mai potrivit – şi care, politic vorbind, poate fi clasată mai aproape de atitudinile de dreapta din epocă, decît de cele liberale, precum în cazul „modernismului estetic“.

Modernitate

Dacă acest sens al termenului de „modern“ va reapărea în anii şaizeci şi-l voi discuta de aceea, cum am mai spus, într-un volum succesiv, un al doilea sens al său este cel socio-cultural. Este vorba astfel de o mişcare mai generală care duce la modernizarea societăţii româneşti, a instituţiilor ei, ca şi a mentalităţii. Efectul acesteia asupra literaturii, deşi evident, este secundar în raport cu efectele ei asupra societăţii. În acest al doilea sens, „modernismul“ ar trebui înlocuit, cred, cu termenul mai propriu de „modernitate“, un concept sau, mai bine zis, o reţea de concepte care se regăseşte, explicit sau implicit, în mai toate eseurile din carte. Interesant este faptul că modernitatea românească se află în centrul dezbaterii chiar atunci, şi poate mai ales atunci, cînd ea este contestată, precum în cazul „Junimii“. Înfiinţată în iarna lui 1863-1864, „Junimea“ îşi începe „prelecţiunile“ în 1864, primele publicaţii în 1866, iar *Convorbirile literare* în 1867, anul în care apare şi primul articol al lui Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867.* Acţiunea „Junimii“ coincide cu naşterea democraţiei române moderne în 1866, anul începerii domniei lui Carol I şi al adoptării unei constituţii democratice, momentul inaugurativ, deci, al statului şi al naţiunii române moderne, numai că prin tot ceea ce face acum, şi va face în anii următori, „Junimea“ se împotriveşte din răsputeri acestei democraţii de sorginte liberală. Iată că modernitatea se naşte în România în acelaşi timp cu o viguroasă rezistenţă la aceasta. Am fi putut, de altfel, spune, în mod analog, că şi modernismul estetic şi modernismul etic fuseseră întovărăşite de un tradiţionalism literar violent anti-modern. Un paradox despre care am vorbit mai pe larg în cartea mea din 1998, *Paradoxul român* (Editura Univers), care trimite şi la alte perioade cînd progrese pe calea democraţiei coincid cu atacuri furibunde la adresa acesteia.

„Modernitatea“ are însă în epocă și un sens negativ: triumful burgheziei, industrializarea, raționalizarea relațiilor intersubiective și utilitarismul provoacă oroarea acelor grupuri sociale și indivizi care nu participă la noua mentalitate și resping chiar progresul ei în societate. Fenomenul apare în România la sfîrșitul secolului XIX și la începutul celui următor și domină multe din povestirile și romanele perioadei, precum *Tănase Scatiu*. El este însă cunoscut și în Occident, chiar dacă în perioade anterioare. Se poate, de aceea, vorbi chiar de un conflict între *modernism*, ca un anume tip de estetică a (textului și a) vieții cotidiene – rafinament, valori contemplative, dezinteres, sentimente sublime, elitism, apreciere a artei – și *modernitate*, ca atitudine pragmatică, raționalism, luciditate, calcul financiar, sentimente solide dar pedestre, lipsă de afinitate cu arta, demitizare a sublimului, cinism. Modernismul este considerat a fi apărut în literaturile occidentale după romantism și realism, pe cînd în România el este contemporan cu ultimii romantici (Macedonski *versus* Eminescu) și realiști (Camil Petrescu *versus* Rebreanu). Am remarcat acest lucru și în *Paradoxul român*. Ceea ce nu am putut analiza acolo, și nu o pot face, din păcate, nici aici, este ambiguitatea valorică a acestor termeni în perioada interbelică. Personajele acestui modernism se emancipează de mediul social care le ținea captive în realismul anterior – ca la Sadoveanu sau Rebreanu – și manifestă o disponibilitate și o complexitate de negîndit mai înainte. Din acest punct de vedere, faimoasa definiție hegeliană, reluată de Habermas, a modernității ca „begründung an sich selbst“, ca autonomie a individului și construcție de sine în deplină libertate, este în România valabilă abia în perioada interbelică: ea ar putea coincide cu binecunoscuta declarație a lui Mircea Eliade cum că generația lui a fost prima generație în România căreia i s-a acordat – doar vreo 20 de ani – libertatea de a se ocupa de sine, și de cultură, și nu de emanciparea claselor de jos. Un manifest de generație care ar trebui văzut mai curînd ca o atestare a nașterii – tardive – a spiritului modern, în sens filosofic, în România. Și totuși, Doamna T, în *Patul lui Procust*, vinde mobile cubiste, dar în discuțiile cu Fred îi mărturisește preferințe cvasi-tradiționale pentru simplitate în arta culinară și în îmbrăcăminte, ori în alegerea mobilelor din apartamentul ei. Modernitatea sportivă a lui Fred este evaluată pozitiv, cinismul în afaceri al lui Lumînăraru este prezentat monstruos. Modernismul literar preia astfel de la literatura tradițională oroarea de capitalism și de orice modernitate care înseamnă succes în afaceri. Cantonarea modernismului în estetică implică un refuz *hautain*, dar nu declarat critic al valorilor burgheze. Mateiu

Caragiale nu este departe de frații Goncourt, din acest punct de vedere, nici Camil Petrescu sau Hortensia Papadat-Bengescu de Virginia Woolf. Îi apropie, de asemeni, trăsăturile intrinseci ale modernismului: cultul formei, interiorizarea personajelor în roman, rafinamentul limbajului și al construcției textului, fundalul urban, aplecarea spre „de-creating the given surface of reality; intersecting historical time with time according with the movement and rhythm of the subjective mind... the belief in perception as plural, life as multiple, reality as insubstantial" (*Modernism 1890-1930,* ed. Malcolm Bradbury and James McFerlane, Penguin Books, 1981, p. 50). Nu m-am putut ocupa aici, din păcate, de această formă de modernism românesc interbelic, analizat, de altfel, cu precădere de istoria literară, dar am acordat mai multă atenție unui alt tip de literatură, apărută ca reacție la prima, ca și la o anume modernizare a societății, și pe care am numit-o „modernism etic". Ca și în Occident, acesta introduce în România vitalitate, chiar primitivism, explozii de iraționalitate și evadare în sexualitate brutală, atît în universul omogenizat, aplatizat, masificat al modernității triumfătoare dar detestate (vezi, de exemplu, romane ale lui Cezar Petrescu precum *Calea Victoriei*), cît și în universul armonios, senin al modernismului estetic. Lionel Trilling vedea astfel într-o anume literatură modernă „a bitter line of hostility to civilization, a disenchantment with culture itself, nihilism" (*idem*, p. 41), exact cum ne apar personajele lui Mircea Eliade, sau tînărul Cioran.

Perspective

Volumul de față se oprește asupra unora dintre momentele care au jalonat evoluția ulterioară a României pe calea modernității fără a avea pretenția de-a oferi o istorie (completă) a acesteia. Primul eseu se referă nu atît la războiul de independență, cît la modul în care a fost el receptat de contemporani. Ceea ce am vrut să deslușesc este o perpectivă „la firul ierbii" sau, altfel spus, gradul zero de percepție al evenimentului: cel care înregistrează și descrie faptele fără a le evalua, sau care le evaluează ca atare, fără a proiecta în ele valori de alt ordin. Ne-am afla aici într-un stadiu anterior constituirii semnificației lor istorice, aceasta din urmă fiind tocmai o semnificație ulterioară, adăugată primei dintr-o altă perspectivă decît cea inițială, și care chiar șterge, anulează prima perspectivă. Problemele teoretice – ușor de prevăzut – ale unei asemenea abordări sînt cel puțin două: are, oare,

sens să te mai oprești la ceea ce istoria nu a reținut (ca important), și care este relația dintre sensul percepției [i] asupra evenimentului – percepția consacrată de istoriografie – și numitul grad zero al percepției. Voi răspunde că ambele domenii de sens – atît istoria, adică memoria istorică a unei comunități, cît și istoriografia, adică interpretarea standard a primei – sînt domenii care se constituie în timp prin consacrarea uneia dintre diversele [n] percepții asupra evenimentului respectiv, și anume a percepției [i], cea care este cea mai utilă comunității în momentul dat. Percepția [i] este cea a învingătorilor în conflictul de interese din respectivul moment, învingători care au modelat atît istoria, cît și istoriografia ulterioară, și le-au modelat adesea pînă în zilele noastre. Ca și „1866", momentul 1877 a fost modelat de liberali, aflați atunci la guvernare, iar ei, împreună cu principele – rege peste numai patru ani – Carol, a cărui demnitate, sau ambiție, de prinț român nu se putea împăca cu statutul de subordonat al Porții, au transformat succesul politic propriu în triumf al statului național. Ei au obiectivat, deci, propria lor percepție [i] în act inaugurativ pe plan internațional, așa cum „1866" devenise actul inaugurativ pe plan intern. Și așa au rămas ele, amîndouă, pînă în zilele noastre, caracterul lor „de la sine înțeles" fiind atît de înrădăcinat în istoria și istoriografia noastră, încît orice altă perspectivă a fost, la fel de firesc, ștearsă, *deleted*, din computer, deși acesta din urmă posedă încă documente care ar putea fi altfel interpretate. A reciti aceste documente are sens tocmai pentru că „de-naturalizează" perspectiva [i] și arată ceea ce este ea de fapt: o interpretare printre altele posibile, nu lipsită de justificare, ci, dimpotrivă, justificată, dar justificată dintr-un anume punct de vedere, deci o *construcție politică*. Valoarea istorică este, așadar, o valoare *adăugată*, și adesea necesară – era atunci evident necesar pentru tînărul stat român să devină un stat independent –, dar această adăugare, acest cîștig înseamnă în același timp o pierdere, ștergerea din memorie – deși nu din documente, dar cine le mai citește pe acestea? – a altor percepții. Or, mi se pare că istoricul are datoria nu numai să discute interpretările consacrate, ci și să readucă în memorie fragmentele ei *deleted* de diverse interese istoricește identificabile. Cu alte cuvinte, deși personal înțeleg, și chiar consider ca inevitabil, faptul că interesul liberalilor a coincis atunci cu interesul statului, mă simt în același timp dator, ca istoric, să arăt ce anume a deplasat în conștiința contemporanilor acest interes pentru a se putea consacra ca interes național. De ce? Mai întîi, pentru că operația acum necesară a fost întreprinsă de liberali și în alte ocazii: acceptarea ei în

1877 nu poate duce la acceptarea ei şi în alte situaţii. În al doilea rînd, pentru că această operaţie de acum a cuprins şi multe riscuri – proastă pregătire militară, posibil conflict cu ruşii după terminarea războiului – comun – antiturc – şi pentru că, un adevăr mai general, victoria românilor la Griviţa şi Smîrdan nu ne dă dreptul să uităm nici marele număr de morţi de acolo, un sacrificiu care în alte condiţii militare ar fi putut fi, poate, mai redus, nici faptul că nu numai românii, ci şi turcii s-au bătut acolo cu o – aceeaşi – vitejie a disperării. Iată de ce nu pot să-mi reprezint atacul de la Smîrdan aşa cum l-a văzut pictorul Grigorescu: maşina de război românească trecînd ca un tăvălug peste cîţiva prăpădiţi de turci. Jenat de idealizările gen Grigorescu şi Alecsandri, citesc atunci scrisorile de pe front ale celor care au sîngerat, au degerat sau chiar au murit pe acele cîmpii...

Discursuri şi voci

Eseul următor încearcă, dimpotrivă, să risipească o manipulare istorică şi istoriografică a conservatorilor, respectiv imaginea de sine consacrată de către junimişti. Aceasta din urmă are şi ea un caracter inaugural: junimiştii au creat marile genuri moderne ale literaturii, de fapt şi ale ştiintelor umane, de exemplu ale istoriei şi filologiei, iar Maiorescu „a despărţit apele de uscat" în cultură, separînd literatura de politică şi morală şi făcînd posibilă prin această autonomizare a esteticului de tip kantian tocmai apariţia artei şi literaturii moderne. Nu neg acest adevăr, dar încerc să rezist, din nou, transformării lui în canon. Această auto-imagine a junimiştilor ascunde, la fel ca în cazul auto-imaginii precedente a liberalilor, modificări de profunzime mult mai importante, prin care, din nou ca şi în cazul precedent, anumite cîştiguri de sens au fost întovărăşite de anumite pierderi. Istoricul este dator să le înfăţişeze pe amîndouă, evitînd să cadă în capcana retorică a promotorilor de imagini, a specialiştilor în *public relations* din epocă: ei sînt obiectul, nu subiectul studiului nostru. M-au interesat de aceea nu performanţele literare ale lui Eminescu, Caragiale sau Creangă, ci discursul, politic şi teoretic, al lui Maiorescu, Carp şi Eminescu, precum şi atitudinile şi acţiunile lor. Analizîndu-le, mi-am dat seama de existenţa unor strategii comune, de grup, la „Junimea", dar şi de existenţa mai multor subgrupuri, „cercuri interioare" ierarhic constituite, care produc discursuri şi programe diferite. Mai mult, se poate chiar vorbi de apariţia la „Junimea" a omului politic (mă gîndesc la Petre

Carp), a ideologului (Maiorescu) și a intelectualului (Eminescu) ca tot atîtea roluri sociale *distincte*, roluri care mai înainte fuseseră amalgamate: membrii de frunte ai „Școlii ardelene", ca și fruntașii pașoptiști, au fost în același timp conducători politici, autori de programe ideologice și creatori literari sau istorici. Aș spune că, din acest punct de vedere, specializarea rolurilor sociale și, prin aceasta, și efectul de autonomizare a intelectualului sau a artistului – o autonomie care înseamnă în același timp însă eliminarea lui din procesul de luare a deciziei politice – sînt semnele unei modernități mai profunde în perioada dată.

Articolul despre poporanism – în fapt o variantă a populismului universal – continuă același gen de reflecție. Acest curent a produs la începutul secolului XX texte literare mediocre – a și fost de aceea aproape complet uitat în ultima vreme – dar extrem de semnificative din punct de vedere al (schimbării) mentalității. Încercînd să înțeleg structurile normative ale discursului poporanist, mi-am dat seama că ele atestă (probabil) primele apariții ale unor concepte și ale unor termeni care nu exprimă – așa cum a susținut mereu acest discurs – mentalitatea țăranilor, ci un univers complet nou, cel al stării a treia (în franceză: *le tiers état*), altfel spus, al clasei de mijloc, al unei burghezii atît rurale cît și urbane, valori pînă acum neremarcate pentru că erau obturate de cele retorice ale aceluiași discurs. Dacă discursul „Junimii" face auzită, pe lîngă vocea boierului și pe cea a boiernașului, și a inteligheției, discursul poporanist transmite, pentru prima oară, o voce complet nouă, cea a micii burghezii, a micului negustor de la țară, a institutorului, a popii și a doctorului de țară, „notabilii locali", cum îi numesc, traducînd, poate nu foarte exact, termenul francez de *petite robe*. El este corelat, de altfel, termenului de *grande robe*, care în Franța vechiului regim se referea inițial la magistrați și avocați îmbrăcați în *robes*, dar care este extins mai tîrziu și la profesori (în togă), profesiunile liberale, deci, și la alți înalți funcționari la nivel național, făcînd parte, mai ales începînd din secolul XIX, din administrația regală (inspectori, membri ai consiliului de stat, guvernatori, intendenți): am tradus acest termen, din nou, poate nu foarte adecvat, cu „demnitari" sau „dregători". Ipoteza mea este că poporanismul este discursul inventat de notabilii locali (unii de valoare intelectuală certă) pentru uzul micii burghezii de tip economic, așa cum discursul liberal fusese inventat de marii dregători pentru burghezia de afaceri și marii proprietari de pămînt interesați de comerț. *Viața românească* dă

cuvîntul ţăranului la fel de puţin precum *Convorbiri literare*: ambele mişcări sînt constituite *în numele* ţăranului şi *despre* ţăran, dar nu *de către* ţăran. În absenţa vocii sale proprii, figura ţăranului – categoria obiectiv cea mai numeroasă din societate – este constituită de către ceilalţi: de boier, de intelectuali sau de micul burghez. Modernitatea românească este, în acest sens, modernitatea unor *happy few*. Dar asupra acestei duble structuri socio-culturale – tăcerea unor grupuri şi discursul altor grupuri, pentru sine dar şi în numele primilor – vom mai avea ocazia să revenim, în volumul deja numit despre perioada postbelică.

Breakthrough in Paris

Acest „slogan" greu de tradus în română şi pe care îl las de aceea, cvasi-ironic, în engleză – ironic în sensul că limba română, pare-se, nu cunoaşte un termen adecvat pentru a traduce acest gen de succes care este totodată un mod de-a răzbate social în pofida unei anumite indiferenţe, dacă nu chiar adversităţi! – ar putea formula numitorul comun al cîtorva eseuri despre Mircea Eliade şi Emil Cioran. Ei constituie, într-un fel, o culme a modernismului românesc interbelic, dar aduc în discuţie, pe un ton foarte critic, şi modernitatea României: ei reprezintă coincidenţa celor două concepte, dar şi contradicţia lor, ireconciliabilă şi nereconciliată: modernişti într-un sens, dar anti-modernişti în altul, ei nu s-au putut împăca cu modernitatea României, deşi au făcut totul pentru a o promova. Nu au fost singurii prinşi în această dilemă, dar ei doi, alături de alţi cîţiva – Brâncuşi, Brauner, Enesco, Tzara, Fondane şi mai ales Eugène Ionesco – au fost printre puţinii care, din numeroasa elită culturală modernă interbelică, au realizat un *breakthrough* real la Paris, au reuşit să atingă o anume notorietate în cultura franceză pînă la a fi chiar anexaţi de aceasta. Văzuţi dinspre Bucureşti, ei au atins succesul internaţional pe care alţii, iniţial egalii lor, nu l-au putut atinge. Văzuţi dinspre Paris, Eliade şi Cioran reprezintă două moduri diferite dar egal de tragice de-a rupe cu trecutul şi de-a începe o nouă viaţă în exil, de-a se *desţăra*. Ei exprimă la Paris, desigur, un anume modernism – acesta este şi explicaţia succesului lor –, dar el prinde un contur atît de inconfundibil tocmai prin sacrificiul a ceea ce a fost, pentru fiecare, trecutul lui românesc. Eliade nu poate uita universul mitologic al tinereţii lui şi-l conjură să revină, Cioran vrea să-l uite, se desparte de el cu furie, îl blestemă, dar

numai pentru a-l conjura să nu dispară. Negat cu vigoare de Cioran, sacrul românesc se reîntoarce în opera lui Eliade. Nu oricum însă, ci într-un context care, fie literar, fie filosofic, mi se pare că trebuie, încă, studiat mai exact decît s-a făcut pînă acum. În ce mă privește, am putut astfel descoperi afinitatea *Străzii Mîntuleasa* cu scrieri literare postmoderne din România, ca și contradicția aproape derrideană care pare a guverna *La umbra unui crin*, între teorie și narațiune, sau afinitatea unor concepte filosofice eliadești cu cele ale lui Heidegger și ale unor filosofi francezi și italieni recenți, precum Vattimo sau alți postmoderni. În fine, opera lui Cioran însuși îmi revelă o bogăție multă vreme, recunosc, nebănuită. Francamente post-, dacă nu chiar antimodernă, ea îmi pare a cîștiga în actualitate mai ales în ultimii ani. Una dintre concluziile acestui grup de eseuri ar putea fi de aceea faptul că prin acești doi scriitori și filosofi spiritul modern românesc depășește modernismul estetic în care rămîn ancorați contemporanii lor mai sus citați, precum Brâncuși, Brauner, Enesco, Tzara și Fondane. Eliade și Cioran, acești moderniști etici în România, dimpotrivă, deși poate marginali în modernismul francez al deceniilor șaizeci-șaptezeci, reușesc totuși să depășească pragul spre postmodernism (cazul Ionesco mi se pare mai greu de clasat și nu vorbesc de aceea aici despre el). O a doua concluzie privește raportul dintre Eliade și Cioran în interiorul unei culturi române pe care ei, de fapt, niciodată nu au părăsit-o complet, deși după război au depășit-o în permanență: dacă Eliade exprimă un anume discurs edificator în cultura română, Cioran manifestă un discurs deconstructiv, nihilist. Ei pot fi văzuți ca un fel de cuplu constitutiv al culturii române, un principiu de opoziție de care aceasta în nici o perioadă nu a fost (total) lipsită, deși el a fost exprimat de fiecare dată prin mereu alte elemente. *Privind înapoi modernitatea* înseamnă, în mare măsură, a urma traseul privirilor halucinate ale lui Eliade și Cioran, a o privi cu ochii lor.

Din nou, despre metodă

În fine, cîteva precizări – se putea altfel? – de metodă. Atins eu însumi de „morbul“ postmodern, aș putea ușor pretinde, cu un aer sfidător tipic, că nu am *o* metodă, sau că-mi iau metoda care-mi convine de acolo de unde o găsesc. Nu este însă (chiar) așa. Am menționat la începutul prefeței că eseurile de față au fost scrise de-a lungul mai multor decenii și în circumstanțe foarte diferite. Micul

intermezzo dintre cele două variante ale interpretării la *Pe strada Mîntuleasa* indică deja distanţa în timp şi în abordare dintre prima variantă, totodată cel mai vechi text din acest volum, *Dialectica fantasticului*, din 1969, şi a doua variantă, scrisă special pentru acest volum, 30 de ani mai tîrziu. De-a lungul atîtor ani, *l'âge aidant*, am trecut cu doar aparentă seninătate, adesea însă cu nemărturisită descumpănire, de la critica literară tradiţională, estetizantă, la poetică jakobsoniană, semiotică greimasiană, naratologie genettiană şi, mai în urmă, la teoria discursului cultural şi la deconstrucţie textuală. Descumpănirea venea din două motive, generale în filosofia ştiinţei de după Thomas Kuhn. Mai întîi, renunţarea la o teorie, (mai ales) în ştiinţele umane, nu vine din falsificarea ei, ci din faptul că, în cel mai bun caz, ea nu poate fi totdeauna verificată. Cel mai adesea însă, numita renunţare vine, paradoxal, dintr-un exces de succes: explicînd „totul", ea pare să nu mai explice nimic şi demotivează astfel orice investiţie hermeneutică ulterioară. Recursul la o nouă teorie, sau metodă, se bazează atunci pe dorinţa, sau speranţa, că o nouă abordare produce un alt gen de cunoştinţe, imposibil în cadrul teoretic vechi; ceea ce ne inspiră este seducţia noului, eliberarea din mecanismul reproductiv al vechiului, şi nu faptul că am putut demonstra că acest vechi era şi fals. A doua sursă a descumpănirii era lipsa de perspectivă a acestei necontenite fugi înainte: pînă cînd vom tot schimba o metodă cu alta, numai pentru că nu putem rămîne la nesfîrşit la cea veche fără a ne osifica o dată cu ea? Nu lucrează aici, oare, acelaşi mecanism demonic precum cel din donjuanism în eros şi aservirea la mode, în îmbrăcăminte ca şi în (mica) tehnologie, potrivit cărora orice obiect nou este şi un obiect superior? Interesant este că fuga după noutate este caracteristică, după Vattimo ca şi după Lyotard, tocmai modernităţii. A o întrerupe ar însemna atunci terminarea, voită, a acestui ciclu modern şi trecerea la o atitudine (nu nouă, ci) diferită, postmodernă, care nu evaluează exclusiv nici noul (precum modernismul), nici vechiul (precum tradiţionalismul), ci preia, relaxat, elemente din ambele, în funcţie de situaţie. Postmodern ar fi, deci, actul distanţării de goana modernă după diverse metode *în acelaşi timp* însă cu un act de respect faţă de ele, cu ideea că ele oricînd pot din nou fi folosite şi că nimic nu justifică anatemizarea lor drept caduce. Dacă pentru modern metoda era calitatea-regină a abordării unui text, pentru postmodern toate aceste *qualitées-maîtresses* fac parte, pur şi simplu, din cultură. Nimic mai mult, dar nici nimic mai puţin. Altfel decît modernitatea de la Descartes încoace, postmodernitatea nu face *tabula rasa* din

cunoştinţele anterioare, ci le utilizează, chiar le presupune. Ele formează o erudiţie necesară, deşi nu fundamentează o hermeneutică suficientă. Postmodernitatea este, pentru mine, atunci, o problemă de cultură – atît din punct de vedere al obiectului de studiu, cît şi al unghiului de abordare – în sensul de păstrare, şi îmbogăţire, a memoriei culturale româneşti, dar acest act este, totodată, un act de conştiinţă a identităţii proprii, în sensul că eu nu mă identific cu memoria mea, ci încerc şi să fiu altceva, „eu însumi", să zicem.

Înseamnă, atunci, acest lucru că, în ciuda virtuoaselor descumpăniri, eu, de-a lungul volumului, totuşi, „îmi iau metoda care-mi convine de acolo de unde o găsesc"? Poate aşa par lucrurile de-a lungul textelor, dar, sper, nu şi pe *verticala* volumului. Surîzîndu-mi complice, şi desigur amuzat, mai că mi-aş spune că volumul de faţă s-a născut din aluviuni şi straturi teoretice foarte diferite şi că i s-ar potrivi o prezentare mai curînd genealogică. Iertare cerîndu-i umbrei lui Foucault, care cutreieră acest volum la fel de insistent ca *Paradoxul român*, pentru îndrăzneala de-a fi întors, o clipă, abordarea genealogică a discursului asupra propriului meu discurs, aş zice totuşi că, pe verticala volumului, toate eseurile se regăsesc în presupunerea că textele studiate se afundă într-o adîncime, complexitate şi *elusiveness* – să-i zicem, mai pe româneşte, fojgăială insesizabilă? – a discursului cultural pe care numai o serioasă analiză genealogică ar putea-o, poate, desluşi. Discursul cultural este, deci, obiectul general de studiu al acestui volum, în ciuda abordării lui diferite în fiecare eseu în parte.

L'archéologie du savoir (Gallimard, 1969) şi *L'ordre du discours* (Gallimard, 1970) proclamau noile reguli ale unei analize a discursului care să evacueze conceptele clasice de autor, disciplină de studiu, căutare a adevărului. Textele coagulează discursuri „en tant que pratiques obéissant à des règles". Discontinuităţile, rupturile, ca şi transformările discursului sînt mai semnificative decît omogenizarea lui ulterioară, cenzurile care i se aplică sau pe care chiar el le creează, mai importante decît persoanele care le enunţă. Textul însuşi nu mai era un „document", „signe d'autre chose", care, odată traversat de interpret, trebuia să ne ducă „là où elle est tenue en réserve, la profondeur de l'essentiel". [Arheologia] „s'adresse au discours en son volume propre, à titre de monument". Istoriografia devine o arheologie generalizată, dar într-un sens nou, ea „ne cherche pas à restituer ce qui a pu être pensé... désiré par les hommes dans l'instant même où ils proféraient le discours" (*L'archéologie du savoir*, p.182-183). Documentul

nu mai este un dat, ci este elaborat, decupat, organizat în serii (*idem*, p.14). Istoria tradiţională era centrată pe conceptele de semnificaţie, originalitate, unitate şi creaţie. Foucault doreşte să vadă cum se constituie un discurs, regulile de articulare a părţilor, constrîngerile semantice, normele, toate, indiferent de indivizii implicaţi; el vorbeşte de aceea adesea de genealogia, şi nu de arheologia discursului, prima părînd a referi la modul de constituire a discursului, a doua la modul de analiză a acestuia. În abordarea sa, alţi patru termeni se opun celor citaţi (în aceeaşi ordine): condiţiile de posibilitate, regularitate, serie şi eveniment (*L'ordre du discours*, p. 56). Metoda lui Foucault se subsumează „antiumanismului" său, autonomizării discursului în raport cu subiectul enunţător.

Emancipatoare atunci, această viziune asupra istoriei pare astăzi dogmatică. Deşi am scris eseurile despre „Junimea" şi despre poporanişti ca analize ale discursului, în sensul lui Foucault, nu l-am urmat de aceea şi în privinţa evacuării individului din istorie, situîndu-mă, la fel ca în *Paradoxul român*, mai aproape de istorici ca Simon Schama: şi în volumul de faţă mă pasionează drama individului, tocmai în măsura în care o descopăr în adîncimea discursului. Maiorescu, Carp, Eminescu, Stere, Dobrogeanu-Gherea nu sînt doar tensiuni discursive, ci şi oameni prinşi într-o istorie cu care s-au luptat şi în care au suferit.

În concluzie, a spune că nu mai cred, acum, în virtutea teoriei, nu este totuna cu a susţine irelevanţa ei. Dimpotrivă, pe cît se dovedeşte orice teorie incapabilă de-a stăpîni, singură, fantastica bogăţie – orizontal-intertextuală şi vertical-culturală – a textului, pe atît creşte recursul nostru la diverse teorii şi metode, în măsura în care ele sînt reciproc compatibile, pentru a – măcar – sonda această bogăţie. Nu mai există, în vremea noastră, vreo metodă pentru a justifica utilizarea unei anumite metode, în afara recomandării de-a evita incoerenţa şi a recomandării, pentru mine la fel de constrîngătoare, de-a evita nesfîrşita auto-reproducere de care suferă critica şi istoria literară „tradiţională" în România. Le-am evitat eu, pe amîndouă, realmente, în această carte? Nu ştiu. Ştiu doar că acest risc este singurul care nicicum nu poate fi evitat la publicarea unei cărţi. Fie ce-o fi, aşadar.

FORME DE MODERNITATE

RĂZBOI ŞI SEMNIFICAŢIE. ROMÂNIA ÎN 1877*

Cînd, la 9 mai 1877, Mihail Kogălniceanu declara în Parlament, în numele Guvernului României, că începînd din acel moment România avea să se considere un stat independent, eliberîndu-se de ultima sa legătură de supunere faţă de Turcia, un val de entuziasm a străbătut ţara. Întregul popor a salutat un eveniment istoric excepţional: sfîrşitul suzeranităţii otomane asupra României. Mai mult, românii vedeau în Proclamaţia de Independenţă încununarea politicii lor juste de construire a unui stat modern după standardele occidentale ale democraţiei şi autodeterminării (naţionale). Într-adevăr, ei îşi cîştigaseră dreptul de a se mîndri cu atingerea acestor scopuri într-un ritm neobişnuit de rapid, pe durata a treizeci de ani – 1848-1877 – deşi realizarea nu era decît una parţială: celelalte provincii româneşti – Transilvania, Basarabia, Bucovina, Banatul – vor trebui să aştepte pînă în 1918 pentru a se alătura Regatului României iar Unirea, odată săvîrşită, avea să dureze ca atare, din nefericire, numai pînă în 1940.

În cele ce urmează, voi aminti doar fugitiv evenimentele militare şi politice ale Războiului de Independenţă; voi încerca, în schimb, să privesc printr-o nouă perspectivă ceea ce am avea motive să numim „imaginea publică a războiului", mai precis felul în care unii jurnalişti, politicieni, veterani de război şi scriitori prezentau şi evaluau ceea ce se petrecea pe front (expresia „unii jurnalişti etc." a fost folosită deliberat pentru că nu am

---

* *War and Significance. Romania in 1877* a apărut în seria *Historische Studies*. nr. XXXVI: A.P. van Goudoever. editor. *Romanian History 1848-1918. Essays from The First Dutch-Romanian Colloquium of Historians. Utrecht 1977*. Editura Wolters–Noordhoff. Groningen. 1979. p. 61-84.

putut lua în considerare decît un număr limitat de extrase selectate din masa de texte disponibile).[1]

Ipoteza mea fundamentală este că, în ciuda conjuncturilor personale diferite şi a diferitelor grade de implicare în război a autorilor menţionaţi, toate mărturiile lor pot fi considerate împreună ca fragmente ale unuia sau mai multor discursuri sociale şi culturale[2] care aveau drept obiect comun Războiul de Independenţă şi drept funcţie comună descoperirea, sau inventarea, unei semnificaţii pe care să o dea acestui război. Am numit acest discurs *social* fiindcă el vine din partea nu a unui singur vorbitor (scriitor), ci din cea a mai multor membri ai aceleiaşi comunităţi, deşi plasaţi uneori pe poziţii sociale diferite. Am numit acest discurs *cultural* fiindcă el articulează termenii şi valorile culturale comune ale membrilor comunităţii în discuţie. Dacă aceşti termeni şi aceste valori sînt interpretate întotdeauna în acelaşi fel, comunitatea produce doar un singur discurs cultural: dacă nu, numărul de discursuri distincte va depinde de numărul interpretărilor pe care comunitatea le dă aceluiaşi set de termeni şi valori. Orice război, pentru orice societate, este, sau trebuie să fie, un şoc, însă foarte rar se întîmplă ca oroarea distrugerilor şi a morţilor cotidiene să fie văzută ca atare. Cu siguranţă, există suficienţi indivizi, politicieni, scriitori etc. care se opun înseşi ideii de război, însă există întotdeauna, în aceeaşi societate, şi interese sociale sau naţionale, raţiuni şi idealuri care sînt avansate pentru a explica şi justifica birul de victime cerut de război. Invers, numeroase scopuri politice ale societăţii nu ar putea fi atinse în absenţa unui puternic sistem ideologic al intereselor, raţiunilor şi idealurilor deja existente, care să-i mobilizeze pe oameni să acţioneze. Prin *discurs cultural* voi înţelege aşadar, în acest context, complicatele mecanisme culturale de persuasiune folosite de societate, sau de o parte a ei, pentru a media între nişte scopuri politice abstracte şi realitatea dură a războiului, sau a altor mijloace reprobabile prin ele însele, dar necesare pentru atingerea acestor scopuri.[3]

După părerea mea, românii au abordat conceptul de Independență cu mijloace atît militare și/sau politice cît și culturale, însă respectivele abordări au fost, din cauza împrejurărilor istorice, rareori, sau poate niciodată, simultane.

Sîngeroasele bătălii antiotomane din secolele XIV și XV s-au stins în cele trei secole care le-au urmat. Acum era rîndul diplomaților abili să-și asume sarcina de a apăra țara de vecini războinici. O nouă balanță de putere și un nou joc politic în Europa de Est cereau inteligență și o abilitate mai sofisticată de a manipula argumentele și de a ajunge la compromisuri cu inamici superiori. Prețul mare plătit pentru supraviețuire dădea naștere la frustrări și la o disperată nevoie de compensații. În consecință, sînt tentat să văd în proliferarea scrierilor istorice din secolele XVII și XVIII, de la Ureche (1590-1647) la Dimitrie Cantemir (1673-1723), o încercare, conștientă sau nu, de a compensa decăderea politică prin creații culturale, transformînd pierderile politice și militare într-o sursă de demnitate culturală. În această perioadă, intelighenția românească se confruntă cu o aparentă incompatibilitate dintre acțiunea culturală și cea politică, adoptînd-o pe prima pentru a umple vidul creat de incapacitatea lor de a și-o asuma pe cea de-a doua.

Afirmația mea se poate susține, printre altele, prin hotărîrea manifestată de acești istorici nu numai de a fixa cu fermitate proaspăt descoperita lor identitate culturală, ci și de a o menține vie, de a o prezerva pentru popor în întregul lui, insistînd asupra originii latine a românilor, asupra unității și continuității existenței lor istorice de ambele părți ale Carpaților, ca și asupra independenței strămoșilor lor. Aceste teme – recurente – au funcționat ca „mituri culturale“ ale românilor, nu în sensul lipsei lor de consistență istorică, ci în sensul în care ele dau contur nucleului dur al tuturor mișcărilor culturale care le succed. Aceste teme erau exprimate pe un ton mai general în Moldova și Țara Românească, însă în Transilvania ele luau o formă mai precisă, transformîndu-se în argumente de prim ordin pentru revendicările politice iluministe ale secolului XVIII și ale începutului de secol XIX. Proclamarea lor se voia a fi un apel de solidaritate adresat întregului spațiu ocupat de Țările Române, pentru a se opune

numeroaselor mişcări sociale şi tuturor pericolelor deznaţionalizării datorate presiunilor interne şi externe. Putem trage concluzia că această strategie a avut efect: nici dominaţia austro-ungară sau turcească, nici inegalităţile sociale marcate nu au dus la dezmembrarea Principatelor Române.

Atunci cînd o nouă balanţă a puterii a apărut în Europa post-napoleonică – „marele bolnav al Europei“, Turcia, atîrnînd greu pe unul dintre talgere – conceptul de *independenţă* avea deja o lungă tradiţie a discursurilor culturale compensatoare şi îşi cîştigase deja statutul de presupoziţie *sine qua non* a oricărei mişcări politice. Două noi probleme veneau să modifice impactul pe care acest concept îl avea asupra societăţii româneşti: (1) a devenit repede evident că situaţia internaţională permitea, după secole de neputinţă, o abordare nu doar din perspectivă culturală, ci şi dintr-una imediat politică a independenţei României; manevrînd tradiţionala rivalitate dintre Marile Puteri în Balcani, o ţară mică îşi putea crea şansa de a ieşi din impasul politic. (2) Ascensiunea burgheziei şi deschiderea politică şi culturală către lumea din afară a făcut ca împlinirea vechilor idealuri naţionale să fie cu neputinţă de imaginat fără a pune în aplicare, simultan, un program radical de reformă.

Astfel, în prima jumătate a secolului XIX, discursul cultural şi acţiunea politică au început să se interfereze. Discursul cultural nu mai era menit să sprijine doar lupta pentru supravieţuire a românilor, ci şi să schimbe societatea, nemaifiind exprimat în termenii fidelităţii faţă de vechi structuri şi obiceiuri, ci în termenii inovaţiei, sensibile la modelele sociale occidentale. Este, deci, deosebit de interesant de observat transformarea structurală graduală a conceptelor şi atitudinilor discursului cultural între anii 1820-1830. Cele trei „mituri culturale“ au fost „secularizate“ şi împreună cu noul „mit“ de justiţie socială au fost traduse într-un program concret de acţiune. Exprimate în context exclusiv cultural, ele erau prezentate ca definind o societate originară românească liberă şi/sau trebuind să reapară într-o viitoare vîrstă de aur nelămurită. Asemenea remarci mitice nu au dispărut în secolul XIX: ele au fost preluate de către scriitorii romantici, în multe poeme şi eseuri strălucite dar nerealiste, de

la Al. Russo și Heliade-Rădulescu pînă la Mihai Eminescu. În același timp, discursul cultural se construia în termenii unei strategii fundamentale a schimbării. Transformate în pași politici concreți, „miturile" secularizate trebuiau să fie ordonate conform unei scale realiste de priorități: dreptate socială, unitate, independență. Fiecare pas presupunea ca cel anterior să fi fost deja făcut. Această structură logică a scopurilor politice a generat, la punerea ei în aplicare, următoarele evenimente politice: revoluția de la 1848, Unirea Țării Românești și a Moldovei în 1859 și reformele care i-au urmat, războiul de independență în 1877. Prin urmare, discursul cultural trebuia să trezească conștiința patriotică a oamenilor, prezentînd primul pas ca un obiectiv de acțiune *imediată* și pe cel următor ca unul de acțiune *viitoare*: ridicați-vă *acum* pentru a împlini revoluția, așteptați momentul cel mai potrivit pentru unitate și independență. Această strategie, formulată aici în linii generale, a însuflețit cu o speranță pătimașă multe texte politice și literare avîntate ale lui Heliade-Rădulescu, Bălcescu, Kogălniceanu, C.A. Rosetti, Gr. Alexandrescu, al cărui poem *Anul 1840*, spre exemplu, poate fi considerat a fi expresia tipică a speranței unanime în anii 1840 că aveau să urmeze schimbări politice și sociale. Consider că putem trage în mod rezonabil concluzia că în acei ani sistemul de valori și interpretările lor se baza pe un consens. Deși existau unii oponenți ai reformelor și ai Unirii, aceștia nu au reușit să-și articuleze un discurs cultural distinct, astfel încît singurul discurs operațional era cel în sprijinul reformelor și al Unirii, cel care era susținut practic de întreaga inteligheție. Totuși, reformele declanșate de Principele Cuza și de guvernul său radical condus de Kogălniceanu, căderea lui în 1864, agitația politică din țară pînă la venirea pe tron a lui Carol de Hohenzollern în 1866 au divizat acest unic discurs cultural în două discursuri opuse, unul al apărătorilor cauzei transformării rapide a României într-o democrație burgheză modernă și celălalt al celor care puneau sub semnul întrebării validitatea modelului occidental, propunînd în schimb construirea României moderne pe stînca solidă a tradițiilor locale. Liberali noi și vechi, conduși de I. Brătianu (1821-1891), C.A. Rosetti (1816-1885), Kogălniceanu[4], au

pornit o polemică înverşunată cu membrii cu înclinaţii mai conservatoare ai noului grup literar şi mai tîrziu politic „Junimea“, condus de Maiorescu şi incluzîndu-i în rîndurile sale pe unii dintre scriitorii reprezentativi ai anilor 1860-1870, Eminescu, Caragiale, Slavici etc. Miza era nici mai mult, nici mai puţin decît orientarea politică şi culturală a ţării. În ciuda acestui fapt, în acei ani independenţa României nu a devenit un subiect real de discuţie, graţie tocmai acelui consens mai sus menţionat: era unanim recunoscut că acesta rămînea scopul politic *ultim* al oricărei guvernări şi că atingerea lui era doar o chestiune de timp.

Cînd o nouă criză a izbucnit în Balcani în 1875, o confruntare între Rusia şi Turcia părînd inevitabilă, o mare parte a opiniei publice a făcut presiuni ca România să intre în război împotriva Turciei, pentru a „spăla“ ruşinea secolelor de umilinţă şi pentru a regăsi vechea demnitate a naţiunii.

Imediat, problema celei mai bune modalităţi de a obţine independenţa este adusă brusc în prim-plan.

A intra în război în acel moment însemna asumarea unor mari riscuri. Puterile occidentale ar fi putut ajunge la concluzia că nu mai erau datoare să garanteze autonomia României stipulată în Tratatul de la Paris în 1856; atît Rusia cît şi Turcia ar fi avut motive suficiente pentru a ocupa ţara, pe care ar fi transformat-o cu siguranţă într-un cîmp de bătaie; în plus, acest ultim punct nu depindea de cursul politic pe care avea să-l urmeze România, oricare ar fi fost acesta: neutralitatea sau alianţa cu oricare dintre combatanţi. În sfîrşit, Rusia era foarte nerăbdătoare să profite de rolul său de „apărătoare a Creştinătăţii“ pentru a-şi extinde influenţa pînă la sudul Dunării (această spaimă de ruşi avea să fie confirmată de cursul ulterior al evenimentelor). Aşadar, politica tradiţională de asmuţire a marilor puteri una împotriva celeilalte părea în 1877 să ducă mai curînd la prăbuşirea nou înfiinţatului stat decît la o sporire a gloriei sale. Acesta este motivul pentru care partidele politice româneşti erau atît de dezbinate în privinţa cursului de urmat.

Toate aceste probleme au fost puse în discuție în timpul decisivei întruniri a consiliului coroanei la 1 aprilie 1877. Unii liberali ca D. Sturza (1833-1914) și I. Ghica (1817-1897), precum și numeroși conservatori au pledat pentru neutralitate și au atras atenția, printre altele, asupra crizei economice și asupra insuficientei pregătiri și echipări a armatei române; alți lideri politici au propus chiar să i se ceară Austriei să ocupe țara, pentru a le împiedica pe Rusia și Turcia să o facă. Cei mai importanți lideri conservatori și ai „Junimii", L. Catargiu (1823-1899), T. Maiorescu, P. Carp (1837-1918), nu au fost invitați să asiste la întrunire deoarece guvernul (liberal) – ajuns la putere în 1876 – îi acuzase de practici ilegale în timpul propriei lor guvernări din anii anteriori (aceste acuzații – absurde – vor fi abandonate în 1878, cînd Maiorescu revine în parlament după cîștigarea alegerilor parțiale). Ulterior, în a sa *Istorie contemporană*, Maiorescu lăsa să se înțeleagă că el ar fi fost înclinat, dacă i s-ar fi cerut părerea în timpul acelei întruniri, să accepte alianța cu Rusia, dar că alți conservatori – referindu-se probabil la Carp și Catargiu – ar fi respins-o cu siguranță. Oricum, în sus-menționata întîlnire, opinia lui Carol I și a primului său ministru Brătianu, susținută puternic de către liberalii C.A. Rosetti și Kogălniceanu – care avea să fie numit imediat ministru de externe – s-a impus în cele din urmă; după ei, România trebuia să încheie un tratat cu Rusia, permițîndu-i armatei acesteia să traverseze țara și să atace Turcia pe Dunăre. Aceasta nu însemna o alianță militară propriu-zisă, dar astfel fu ea interpretată de Turcia; foarte curînd izbucni, deci, războiul.

Am amintit aceste detalii pentru a arăta cît de diferite au fost atitudinile liderilor politici la începutul războiului. Obișnuitele intrigi ale celor două mari partide și ale capilor acestora, „simpatiile filogermane" ale oponenților războiului, sau „patriotismul real" al apărătorilor săi (apelativele puse între ghilimele nu semnifică decît evaluările partizane ale atitudinii acestor oameni) nu pot explica diferențe atît de mari: ele se datorează mai curînd estimărilor diferite, dacă nu a înseși necesității de a obține independența, a cît de oportună era obținerea ei atunci (adică în 1877), cu sprijinul numai al „bunei-credințe" rusești și al entu-

ziasmului popular. Cel din urmă, totuşi, era copleşitor – a se compara cu lipsa de popularitate a contrapropunerilor mai sofisticate ale conservatorilor şi liberalilor moderaţi – şi, în cele din urmă, guvernul şi-a lăsat deoparte ultimele ezitări. Totuşi, puternica cerere populară de a intra în război era ea însăşi modelată după tradiţiile culturale pe care am încercat să le recompun mai sus; ele erau răspunzătoare nu numai pentru alegerea politicii, ci şi pentru felul în care i s-a exagerat latura sa emotivă. După o atît de lungă dominaţie în cultura română, conceptul de independenţă a devenit cheia deciziilor politice majore ale politicienilor români. În ultimă analiză, putem susţine argumentat că raţiunile culturale au fost mai puternice în alegerea politicii naţionale decît calculul politic (şi militar) la rece al şanselor de a rezista şi supravieţui. „Sîntem o naţiune independentă şi ne-am atins ţelul propus nu doar astăzi, ci, aş putea spune, secole de-a rîndul şi mai ales de la 1848 încoace... Nu am fost vasali, Sultanul nu ne-a fost suzeran. Însă exista ceva, existau anumite legături care erau slabe cînd românii erau puternici şi erau puternice cînd românii erau slabi."[5] Mă întreb dacă a fost remarcată de cineva în acel moment curioasa ambiguitate a acestor afirmaţii provenind din celebrul discurs al lui Kogălniceanu în parlament: ele exprimau, pe de-o parte, frustrarea de a fi fost timp de secole nevoiţi să renunţe la independenţa deplină şi, pe de alta, mîndria de a nu fi fost niciodată vasali reali ai sultanului. Statutul acesta neverosimil, nici independent şi nici vasal, este un fapt istoric; umilirea pe care a generat-o şi hotărîrea crîncenă de a o răscumpăra sînt fapte culturale articulate într-un discurs cultural cu logica sa proprie, specifică.

Partidul Liberal fiind în 1877 la putere iar liderii săi cei mai importanţi fiind în acelaşi timp şi cei mai înfocaţi susţinători ai intrării României în război alături de Rusia, oponenţii acestei politici, cu deosebire conservatorii şi „Junimea", au fost practic excluşi în timpul războiului, şi după aceea, de la luarea deciziilor. Gloria, sau, pînă la urmă, vina de a fi împins ţara în acest război, a rămas exclusiv în tabăra liberală. Conservatorii şi „Junimea" păreau trecuţi la colţul marginalizaţilor politici: ei îşi

rataseră deja șansa de a face istorie în 1859-1864, au ratat-o în 1877 și, prin refuzul cu care întîmpină mai tîrziu propunerea lui Brătianu de a i se alătura în guvern, vor pierde în 1881 partea lor de merit pentru transformarea României în regat.

Din acest motiv, din momentul începerii războiului, „tradiționala" rivalitate dintre presa liberală și cea conservatoare nu se va mai relua. Deși *Timpul* (conservator; din noiembrie 1877 Eminescu devine cel mai important redactor al său) și *Românul* (liberal; editorul său este C.A. Rosetti) erau uneori în conflict, „Junimea" nu-și putea permite riscul de a-și agrava izolarea printr-o critică deschisă la adresa popularei cauze a luptei pentru independență. Astfel, punctul important de remarcat pentru discuția noastră este că vechea linie de demarcație dintre discursurile de coloratură liberală și cele de coloratură conservatoare se estompa și că o nouă linie, mai sinuoasă, se contura simultan, o linie care avea să determine o ordonare fundamental nouă a vieții culturale românești.

Este, desigur, imposibil să luăm în considerare enorma masă a documentelor care au fost făcute cunoscute în timpul și după războiul de independență fără a exprima mai întîi niște ipoteze. Ipotezele mele sînt următoarele: (1) asupra gîndirii și acțiunii politice se exercita în acel moment o presiune culturală; (2) din acest motiv, foarte puține documente înfățișează aspectele „negative" ale războiului (pierderile grele, mizeria, înzestrarea de calitate inferioară etc.); (3) permanenta scoatere în evidență a eroismului armatei române este în relație cu ipoteza 2; (4) în consecință, războiul de independență a intrat destul de superficial, însă pe scară largă, în literatura română.

O modalitate interesantă de a verifica aceste ipoteze este de a cerceta ceea ce a fost suprimat, ignorat sau uitat în atmosfera generală de jubilare a momentului și de a utiliza aceste „goluri" pentru a ajunge la imaginea „adevărată", totală, a evenimentului. Dacă reușim, vom putea probabil descoperi că o *cenzură ascunsă*[6] era cumva în acțiune și că, fără ca vreun individ să exercite vreun rol de cenzor, un anumit discurs cultural articula informațiile *acceptabile* și elimina discursurile culturale rivale.

care încercau să articuleze informaţia *inacceptabilă*. Nu pot spera să pot descrie toate datele, memoriile, articolele, proza şi poezia publicată despre acest război. Nici nu sînt interesat de o asemenea descriere. Urmăresc, în schimb, anumite „atitudini fundamentale" recurente în toate aceste documente (le voi numi global „documente" fiindcă am în vedere relevanţa lor culturală iar nu valoarea lor literară). Aceste „atitudini fundamentale" pot fi văzute, într-un sens, ca o generalizare de analist (adică, a mea) a datelor disponibile lui, însă, într-un alt sens, aceste atitudini, ca orice altă construcţie teoretică, au şi funcţia de a explica structura corpusului de date avute în vedere. Voi încerca în cele ce urmează să delimitez aceste atitudini prin luarea în discuţie a cîtorva extrase – relevante – din acest corpus.

O linie interesantă de cercetat ar putea consta din căutarea în primul rînd a unei atitudini „neutre" în privinţa războiului, astfel încît să se poată face o comparaţie cu alte atitudini, mai personale, care să fie considerate ca implicînd un anume grad de angajare. Cred că unele dintre întîmplările povestite mai întîi de către soldaţi şi apoi culese de sociologi şi folclorişti pot fi privite ca naraţiuni de „gradul zero". Aceste amintiri orale, de cele mai multe ori, nici nu evaluează, nici nu încearcă să explice faptele. Povestirile acestea constau doar dintr-o succesiune de evenimente neinterpretate, fără vreo tendinţă de generalizare. Povestitorul a fost cîndva soldat, dar şi-a recîştigat după război statutul lui iniţial de ţăran; astfel, povestirile sale aveau să circule şi să se transforme în cele din urmă în folclor autentic. De la comentarii asupra situaţiei el se abţine aproape întotdeauna, iar valorile pe care le respectă nu sînt niciodată exprimate ca atare – aceasta este sarcina mai degrabă a politicienilor, atît de zeloşi şi de pricepuţi în a predica poporului valorile în care *trebuie* să creadă şi pentru care *trebuie* să moară. Ele sînt deplin încastrate în comportamentul lui cotidian. Să ascultăm, aşadar vă rog, aceste amintiri simple şi adînc mişcătoare, care ar trebui să-l facă pe orice istoric să se îndoiască de utilitatea şi de sensul vreunui război: „Ieran răcut pi şeptezici şi şepte. An plecat pi ziua di opsprezece octomvre: ni să pare aşea că-s vo treizeci di ani

d-atunci. An plecat cu răghimentu treisprezece. Cîn ni-o băgat pi noi în foc ieșise toț turcii din Plevna și gonia și gonia pi ruș, peste apa Grivița. Așea pi noi ni-o-nșirat și i-an loat din urmă la bătaie, că noi eran tilariori. Așea cîn rusu o văzut că vin turcii s-o-ntors ș-o dat față-n față cu Răghimentu al treisprezecelea Ieș. Și turcii n-o avut încotro și s-o pus jos și-o lepădat armele că așa s-o loat Plevna pi ziua di opsprezece – can ții minte așa o leacă. Pin urmare, i-an ținut în pirapete vo cinsprezece zile. Di-aici-nainte an plecat la București cu prezonetu. Dila București am ieșit cu dînșii la Ieș, pi jos, pîn-an vinit acasă, și iera vreme di iarnă."[7]

Sau să ascultăm această amintire anonimă prelucrată deja sub formă de doină:

„De la Plevna pînă-n vale,
Șapte drumuri și-o cărare,
Și-un izvor de apă rece,
Cine bea, de dor îi trece.
Am mers singur și-am băut
Și de dor nu mi-a trecut!"[8]

Cu cît crește rangul celui care a luat parte la război, cu atît povestea sa devine mai sofisticată. Ofițerii, ziariștii, scriitorii nu spun povești, ei trebuie să facă un raport. Într-un astfel de text, evaluările și explicațiile sînt obligatorii. Atitudinea autorului și felul în care își alege formulările nu sînt niciodată exterioare unui context, ci sînt produsul unor procese sociale și culturale complicate, al mediului de formare individual etc., toate acționînd ca niște constrîngeri ideologice asupra redării personale a faptelor. Autenticitatea textelor se estompează o dată cu creșterea sofisticării, însă în chiar procesul lor de elaborare textele rămîn documentar importante pentru însuși felul în care autorii și-au redactat reacțiile pentru a fi social adecvate.

Consider că putem vorbi de o evaluare pozitivă a războiului și de una negativă, amîndouă realizîndu-se în grade diferite în

funcție de distanța temporală și/sau socială a interpretului față de faptele evaluate. Sînt de părere că o estimare în linii foarte generale a acestei distanțe trebuie să ia în considerare criterii precum: (1) implicarea personală în război, care poate fi directă, ca în cazul soldatului, ofițerului, reporterului etc. – indiferent cît de tîrzie este data publicării memoriilor – sau mediată, ca în cazul politicianului, jurnalistului, scriitorului, contemporan războiului dar exprimîndu-și opiniile de acasă; (2) neimplicarea personală, evenimentele fiind interpretate de la o distanță mai mică (10-15 ani) sau mai mare în timp (20 de ani și peste). Poziția socială a interpretului influențează și ea, desigur, evaluarea sa. Doresc să precizez în continuare că termenul „(evaluare) pozitivă“ se referă numai la faptul că judecata finală asupra rezultatelor obținute de intrarea României în război este una pozitivă, în ciuda pierderilor suferite. Din contră, voi numi o evaluare „negativă“ dacă interpretul apreciază că pierderile au fost mai importante decît rezultatele, sau dacă este de părere că aceleași rezultate ar fi putut fi obținute într-un alt mod, pierderile grele putînd fi evitate. Cele două atitudini fundamentale pot apărea și combinate.

A înclina balanța în favoarea rezultatelor politice obținute impunea găsirea unei justificări morale sau culturale superioare pentru pierderea de vieți omenești, prețul care a trebuit plătit pentru ele. Aceste pierderi nu trebuie în consecință negate, ci trebuie să li se confere o semnificație suplimentară. Ele nu mai înseamnă doar moarte, nenorocire, suferință (înțelesul lor *direct*), ci și altceva, anume sensul lor *teleologic*: este adevărat că oamenii mor, însă o fac *pentru ca* să le smulgă turcilor independența patriei lor. Interpretarea teleologică[9] a unei acțiuni nu șterge în mod necesar înțelesul ei direct, originar, ci îl plasează pe acesta într-un context mai larg care include scopul acțiunii și decizia agentului de a-și îndeplini scopul. O astfel de interpretare presupune o ierarhie a scopurilor pe baza căreia toți agenții să fie în acord unii cu alții și, în plus, cu interpreții. Astfel, procesul de interpretare necesită un sistem comun de valori precum și un alt discurs cultural, anterior, care să enunțe aceste valori și care,

se presupune, a cîștigat deja consensul auditorilor. Dar cine urmează să emită acest al doilea discurs? Același, sau un alt, interpret. Astfel, pericolele unui cerc vicios în evaluarea și manipularea agentului de către interpret sînt cît se poate de evidente. Discursul justificator trebuie să fie convingător, și aici intervine retorica. Moartea unui soldat se transformă într-un sacrificiu autoimpus, iar asaltul pe care îl dă acesta asupra unei redute turcești semnifică dorința sa de a-și oferi viața ca jertfă pe altarul independenței României. Astfel, sacrificiul său devine simbolul eternei transformări a Morții în Viață. Iar acțiunea sa participă la ciclul Eternei Reîntoarceri, care semnifică în realitate întoarcerea multiubiților Eroi ai trecutului.

Odată postulată această relație cu înțelesul de bază, toate aspectele războiului vor fi descrise într-un mod ceremonial. Soldații și ofițerii rezistă și depășesc orice dificultate – ploaie, ger, grindină sau gloanțe –, dau năvală, expunîndu-se fără teamă în fața unui inamic superior tehnic și în cele din urmă îl zdrobesc prin simpla lor forță morală superioară. O astfel de distribuție a valorilor – indiferență fața de valorile materiale, inclusiv față de moarte, și devoțiune față de valorile morale – îl transformă pe soldat (ofițer, Principe etc.) într-un Erou și pe dușmanul său într-un Demon. Comportamentul individual și colectiv nu mai este descris sau explicat realist, ci amplificat pînă la eroismul sublim (de partea românilor); rapoartele, proza, de ficțiune sau nu, sînt folosite doar pentru a construi o nouă Saga a României moderne.

Presa liberală, cu deosebire *Românul*, este probabil tipică pentru acest – generalizat – discurs justificativ. Voi cita, între toate articolele lui C.A. Rosetti, scrisoarea sa deschisă către regele Umberto I (februarie 1879), în care se plînge de indiferența Italiei față de independența „fratelui său danubian", lăudîndu-se cu implementarea unui ideal politic tradițional al românilor precum urmează:

„În fine, după numeroase lupte am izbutit – nedîndu-ne în lături înaintea nici unui sacrificiu – în 1877 și 1878 să ne

apropiem de idealul nostru, să arătăm că și cu arma în mînă astăzi încă sîntem demnii descendenți ai cuceritorilor lumii."[10]

Acest text tipic transformă în sloganuri politice unele dintre temele menționate mai sus: sacrificiul, soldații români descendenți ai legionarilor romani, cuceritori ai lumii, fapte de arme care impun admirația Europei și redau demnitatea națiunii etc. Similaritatea cu discursul lui Kogălniceanu, citat mai devreme, arată că aceste idei – deși nu întotdeauna exprimate în același stil emfatic ca cel al lui C.A. Rosetti – erau cvasi-generale în mass-media și în declarațiile oficiale. Și mai interesant este faptul că acest tip de discurs cultural penetra chiar și amintirile personale, scrisorile sau memoriile de front, în care se face simțit un contrast izbitor între relatările factuale seci și sobre și flamboiantele declarații evaluative, irezistibil atrase în vîrtejul invizibil al discursului oficial și reformulate ca atare. St. Georgescu-Sergent se înrolează voluntar la șaisprezece ani pentru front iar mai tîrziu își publică memoriile. El își declară mai întîi intenția de a adopta un stil prozaic:

„Nu voi face istoricul războiului din 1877-1878 și nici că am de gînd a da la iveală cine știe ce lucrare literară... Ci numai voiesc a povesti ceea ce am văzut eu cu ochii mei, fără a face vreun comentar sau să caut să coordonez faptele bateriei călăreșe din care făceam parte cu operațiunile armatei române."[11]

Tocmai acesta era lucrul pe care poveștile soldățești, mai sus citate, îl făceau, iar acest pasaj din cartea lui St. Georgescu-Sergent pare o parafrază a propriului meu comentariu asupra narațiunilor „de grad zero" despre război. Există totuși o mare diferență: această carte este un raport evaluativ despre război. Atunci cînd dorește, spre exemplu, să scrie despre un atac al cavaleriei române (Roșiorii), autorul se oprește automat asupra unui loc comun des întîlnit în ziare, o comparație între aceasta și cavaleria celebrului Țepeș, Principe al Țării Românești, în bătălia cu sultanul Mohamed II:

„Roșiorii strigă «ura». Răcnetul lor seamănă cu tunetul... Năvălind la atac, plecați pe cai cu lăncile întinse și stegulețele roșii din vîrful lăncilor fluturate în vînt, Roșiorii aveau un aspect

fantastic. Mi se părea că văd pe vitejii lui Vlad Țepeș, la lupta de la Tîrgoviște, repezindu-se în lagărul turcesc ca să răpească pe sultanul Muhamed din mijlocul Turcilor."[12]

Căpitanul M. Dumitrescu scrie la cincisprezece ani după război menționînd un discurs al maiorului Candiano-Popescu (ale cărui vorbe și fapte ilariante au trezit, cu alt prilej, ironia lui Caragiale). Se pare că maiorul ar fi spus companiei sale înainte de asaltul asupra Griviței următoarele:

„De moarte să nu vă sfiiți, soldați! Pentru mine e o fericire de a muri astăzi, căci mă bat pentru țară, pentru lege și pentru iubitul nostru Domnitor, ce este fala noastră și eroica noastră căpetenie."[13] Nu știu dacă acest discurs este literal, însă cred că formularea sa de către M. Dumitrescu este semnificativă. Eroul nu mai este țăranul soldat, ci Principele Carol, care între timp (memoriile au fost publicate în 1893) devenise Regele Carol I al României (1881). „Legea" – cuvîntul românesc acoperă mai mult decît legile unei țări, probabil întregul sistem de valori și precepte care guvernează în mod tradițional comportamentul individual și colectiv – devine astfel al doilea simbol cultural demn de sacrificiul soldaților.

Astfel, memoriile citate mai sus arată că discursul cultural oficial punea accent pe trei termeni – Națiunea, Regele și Legea – a căror strălucire justifică sacrificiul soldaților. În plus, cultul pentru doi Eroi îndeplinea sarcina de a apăra și spori această strălucire: țăranul Soldat și/sau Regele. Este interesant de precizat că fiecare dintre cei doi Eroi este văzut ca devotat tuturor celor trei valori menționate și că aceste valori ar putea fi rearanjate ca fiind doar două, Națiunea și Statul, adică exact cele două fațete ale României moderne.

Fericirea autentică și mîndria, ca și contribuția pe care și-o aduceau la cultul generalizat al Eroului, i-au determinat pe mulți dintre scriitorii contemporani să producă texte literare de celebrare a evenimentelor. Deși căzute de mult timp în uitare (cu excepția unor poezii de Alecsandri și Coșbuc), valoarea lor a fost probabil simțită chiar la acel moment ca fiind mai mult politică decît literară.

Alecsandri, pe atunci adulat ca bard național, ia o decizie cu care își impresionează profund publicul, aceea de a publica seria de poezii *Ostașii noștri.* Din conacul său de la Mircești, Alecsandri avea o percepție tipic literară a evenimentelor: ceea ce se petrecea pe front era, în mintea lui, o reluare a vechilor bătălii ale românilor în Evul Mediu. De aceea nici nu se poate descoperi vreo diferență semnificativă dintre *Ostașii noștri* și ciclul *Legendelor.* Viziunea sa despre trecut și relatarea lui despre prezent trimiteau la o aceeași lume continuă, căreia i se dădea o formă potrivită cu retorica romantică. Alecsandri nu s-a complicat cu descrierea unui eveniment real și a unui soldat real, ci a fost gata să aștearnă pe hîrtie sentimentele generale ale publicului despre cum îi părea acestuia a fi fost războiul. *Ostașii noștri* s-a dovedit a fi în același timp o consecință a întronării stilului bombastic, care făcea pe atunci ravagii în mediile jurnalistice, și o contribuție decisivă la aceasta. Nu este de mirare că aceste poezii au devenit imediat foarte populare, fixînd astfel pentru o perioadă imaginea oficială standard a războiului. Poemul *Odă ostașilor români*, de pildă, a fost scris pe 28 noiembrie 1877, așadar la două zile după căderea Plevnei și, prin urmare, se adresează „biruitorilor“ în termenii următori:

„Vin cu inima crescută și sufletul mai tare,
Ca eroi de mari legende, vin să vă privesc în față,
Voi, nepăsători de moarte, disprețuitori de viață
Ce-ați probat cu avîntul vostru lumii puse în mișcare
Că din vultur vultur naște, din stejar stejar răsare“[14].

Acest tratament retoric al Eroului ne amintește atît de pregnant de tehnicile narative folosite în mituri și în basme încît un semiotician ar fi încîntat să îl analizeze în termenii unei structuri actanțiale: Eroul sfidează moartea și nu dorește să se bucure de viață; el trăiește doar pentru a se lupta cu dușmanul, în fața unui Destinatar (lumea) copleșit de uimire, fiindcă un Destinator sacru (stejar, vultur, simbolizînd aici „străbunii“) i-a dat sarcina de a-și dovedi desăvîrșirea. Așadar, el nu luptă pentru a dobîndi ceva, ci doar pentru a se distinge pe sine, acest obiectiv fiind

considerat atins cînd Destinatarul ajunge la concluzia că Eroul, prin excelența sa, aparține spiritual Destinatorului. Întreaga Epopee ar fi astfel o căutare a identității cu Destinatorul; cu alte cuvinte, soldații au luptat la Plevna pentru a dovedi întregii lumi perfecta continuitate a vieții istorice a românilor. Scopul politic al acestei cvasi-alegorii este evident: România modernă avea dreptul de a fi recunoscută internațional pe motivul continuității istorice a națiunii române pe acest teritoriu. Interesele statale ale României transpar printre simbolurile culturale ale poeziei lui Alecsandri. Cele trei valori pe care le aranjam anterior ca două, Națiunea și Statul, ar putea fi cu siguranță reduse la una singură: Interesele Statului (sau ceea ce se credea la acel moment a fi interesele reale ale Statului!). În orice caz, discursul cultural oficial se dovedește, încă o dată, a servi interesele Statului.

Alecsandri este de asemenea responsabil, în alte poezii (*Peneș Curcanul*, *Sergentul*, *Păstorii și plugarii*), pentru ultimele retușuri date imaginii Eroului ca soldat țăran: acesta este modest, curajos, răbdător, respectuos ca toți țăranii care apar în scrierile lui Alecsandri sau aiurea în literatura romantică românească.

Nu în ultimul rînd, Alecsandri a fixat atitudinea generală a publicului însuși, Beneficiarul, prin care se înțelegea națiunea dar și poetul: ambii erau nespus de mîndri de Eroul lor, deși oarecum stingheriți în fața sacrificiilor sale. Această stinghereală subtilă nu trebuie confundată însă cu conștiința vinovată a altor scriitori români începînd cu Eminescu, cărora le putem atribui mai degrabă discursul critic decît cel oficial.

Nu voi intra în detalii privitoare la imaginea literară a acestui război în operele altor scriitori contemporani. Poeți și prozatori atît de diferiți precum N. Gane (1838-1916), Macedonski, Odobescu etc., sau dramaturgi îndoielnici precum Ventura sau Damé (1849-1907) nu au elaborat cu mult mai mult decît Alecsandri complexitatea simbolică a trăsăturilor curente ale Eroului, Dușmanului, Strămoșilor etc.

Douăzeci de ani mai tîrziu (1899), G. Coșbuc publică două cărți de proză despre Războiul de Independență (*Războiul nostru*

de neatîrnare povestit pe înțelesul tuturor și *Povestea unei coroane de oțel*), ambele comandate de către ministrul Educației, Spiru Haret. Unele poeme pe același subiect apar în jurul anului 1900 și sînt culese într-un volum, *Cîntece de vitejie*, în 1904. Coșbuc poate fi considerat într-un mod justificat un tipic scriitor „de la distanță" pe tema războiului. Născut în 1866, el este scutit de presiunea socială și culturală a anilor 1870. Drept urmare, el este capabil să caute și pînă la urmă să găsească o semnificație mai adînc umană a războiului. Pe de altă parte, tradiția literară a războiului era în jurul anului 1900 deja consolidată. Așadar, în textele coșbuciene se întîlnește structura unei atitudini ambivalente: în cărțile sale de proză și în multe din poeziile sale, el reprezintă discursul oficial la vîrf, însă în cîteva alte poeme (*Pe dealul Plevnei*, *De profundis* și, în primul rînd, *O scrisoare de la Muselim Selo*) Coșbuc reușește să se strecoare dincolo de acest discurs. Se poate spune astfel despre el că a contribuit la noua imagine a războiului care se forma la începutul secolului XX și urma să cîștige teren mai tîrziu în literatură (vezi mai jos). Neputînd cita, din păcate, întregul poem *O scrisoare de la Muselim Selo*, într-un sens o capodoperă, voi cita numai un pasaj din micul volum *Povestea unei coroane de oțel*, unde cultul Eroului avînd ca țintă persoana Principelui Carol I ajunge din nefericire pe culmile discursului oficial:

„E adevărat că Domnitorul ar fi putut trimite pe un general să cîrmuiască războiul iar El să stea acasă. Dar tocmai fiindcă a voit să lupte singur cu greutățile și să stea ca strajă neclintită unde era nevoie de El, tocmai de-aceea trebuie să ne uităm mai cu drag la Dînsul, să-l luăm de pildă a iubirii de datorie și a credinții către țară."[15]

Ar fi interesant și să aruncăm o privire asupra unor recenzii ale *Cîntecelor de vitejie* (cărțile de proză fiind practic ignorate de către criticii literari). N. Iorga, în *Sămănătorul*, își manifesta supărarea în fața indiferenței publicului, deoarece cartea aceasta era mai bună, după părerea sa, decît *Ostașii noștri* de Alecsandri. B. Duică (1866-1934), în *Convorbiri literare*, scrie cu mai multă răceală despre carte: ea este mai puțin convingătoare decît celelalte volume ale lui Coșbuc, fiindcă aici autorul „răspunde... acelorași solicitări care l-au făcut să scrie și părți din istoria

modernă a României în formă populară"[16] (se face referință la **cărțile de proză sus-menționate ale lui Coșbuc).** Ambii critici fiind tradiționaliști, reacțiile lor nu trebuie atribuite unei profesiuni de credință „moderniste", alergică la un subiect precum războiul de independență, ci saturației pe care o simțeau criticii literari în fața imaginii oficiale a războiului; ei testau acum cărțile după criterii firești estetice iar intențiile patriotice ale autorilor nu mai erau suficiente pentru a impune o poezie mediocră.

Toate acestea nu înseamnă că discursul oficial era acum pe cale de a se dezmembra, ci doar că avea să-și schimbe cursul și să se îndrepte către un altfel de public. Discursul oficial se împămîntenea ferm în manualele școlare de limba română și istorie, oferind astfel „majorității tăcute" a populației o perspectivă de nedisputat a războiului – perspectivă care a rămas pînă acum neclintită. Dacă Alecsandri îl evidenția pe țăran ca Erou, Coșbuc îl preia și îi adaugă mitul Regelui ca Erou. Aceste două culte ale Eroului se contopeau în manualele școlare: cititorul populist se oprea asupra primului, cel regalist asupra celui de-al doilea. Așezat pe acești doi stîlpi, discursul oficial despre războiul de independență a supraviețuit, neschimbat, tuturor războaielor, revoluțiilor, mișcărilor ideologice și modelor, pînă în acest moment.

Să ne întoarcem acum la ceea ce am numit mai devreme „evaluarea negativă" a războiului de Independență.

S-a putut probabil observa că așa-numita „evaluare pozitivă" a evenimentelor omitea din discuție numeroase aspecte ale realității. Voi menționa aici numai trei dintre ele: (1) Suferința cauzată de ger, subalimentația, lipsa de muniție; ele au fost probabil de partea turcească egale cu cele de partea română (cum a devenit evident la căderea Plevnei). Nu știu dacă o Saga comparabilă a fost scrisă în Turcia, însă scriitorii turci ar fi avut cu siguranță ocazia să o facă dinăuntrul propriului lor univers ideologic discursiv. În discursul oficial românesc, o astfel de imagine a „dușmanului" nu este de găsit. (2) Maniera oficială de a raporta despre evenimentele războiului, deși anunța victorii reale, nu încerca să descopere motivele pentru care soldații

trebuiau să se lupte cu vremea nefavorabilă fără o îmbrăcăminte corespunzătoare şi trebuiau să-i atace pe turci fără a avea la dispoziţie rapoarte de încredere ale serviciilor de informaţii (să ne aducem aminte de grelele pierderi inutile suferite în urma ignorării existenţei celei de-a *doua* văi care urma să fie traversată înainte de a se lansa atacul asupra redutei Griviţa!) şi neavînd suficiente arme. (3) Discursul oficial nu a luat în mod serios în considerare manevrele diplomatice şi/sau militare alternative pentru atingerea aceluiaşi scop, independenţa, pentru simplul motiv că ele proveneau din opoziţie.

Aceste probleme rămase fără răspuns marchează falia dintre ceea ce am numit abordarea oficială sau „ceremonioasă" şi ceea ce voi descrie acum drept abordare sau discurs critic asupra războiului. Această falie nu se poate traduce în termenii afirmaţiilor false şi adevărate. Cel dintîi discurs nu a constat din afirmaţii false, ci din afirmaţii incomplete, şi anume afirmaţii care aruncau o lumină parţială asupra faptelor sau care ocultau intenţionat faţetele lor neplăcute. Discursul critic este cel care a îndrăznit să ridice aceste probleme nepopulare şi să cerceteze faţa întunecată a evenimentelor. El nu punea sub semnul întrebării eroismul soldaţilor, ci refuza să accepte şi să folosească acest eroism ca paravan pentru proasta organizare, suferinţa inutilă, aroganţa rusească etc.

Urmărind acelaşi aranjament al mărturiilor ca şi pentru evaluarea pozitivă, voi începe prin a-i cita pe cîţiva participanţi direcţi la război, care n-au încercat să treacă sub tăcere asprimea vieţii de zi cu zi, spunînd ceea ce aveau de spus împotriva ei. Aproape de naraţiunile „de grad zero" pe care le-am menţionat mai sus ar putea fi plasate unele memorii şi jurnale ale celor care s-au aflat într-un post oarecare de conducere în timpul campaniei. Prin contrast cu Candiano-Popescu, aceştia au notat într-un limbaj obiectiv şi sobru realitatea pe care au trăit-o. Generalul Al. Cernat, ministru de război şi comandant suprem al armatei operative române, dr. Carol Davila, sau alţii nu au ezitat să vorbească despre cît de inutile şi de uşor de evitat au fost uneori pierderile de vieţi omeneşti.

Cele mai radicale afirmaţii pe acest subiect se pot găsi în fascinanta corespondenţă a lui Vintilă Rosetti (1853-1916), fiul lui C.A. Rosetti, înrolat voluntar pe front. Scrisorile sale dezabuzate şi disperate vădesc o atitudine de intransigenţă maximă în judecarea războiului de independenţă (nedepăşită decît de articolele lui Eminescu) şi una dintre cele mai impresionante perspective despre război (despre oricare război) din cîte cunosc. În mod semnificativ, aceste scrisori au fost făcute publice doar în 1976/1977, graţie lui N. Liu şi editorului revistei *Manuscriptum*, Al. Oprea, care le-au publicat. Nu voi specula asupra motivelor care le vor fi întîrziat publicarea vreme de un secol; astfel de mărturii ar fi putut dezmembra miturile discursului oficial despre război. Deşi C.A. Rosetti – copilul teribil al Partidului Liberal – vorbea repetat despre necesitatea de a cuceri şi „Plevna interioară", el aparţinea, într-un fel, la ceea ce avea să devină un *establishment*. Nu Eminescu ar fi putut rupe vraja sub care se găsea C.A. Rosetti, susţine Liu, ci scrisorile fiului său. Oricum ar fi, s-a considerat probabil „inoportun" să se facă publică o corespondenţă privată abundînd în sentimente „antipatriotice". Dacă supoziţia noastră este corectă, acest fapt ar putea fi un bun exemplu pentru felul în care cenzura ascunsă a discursului oficial reuşea să suprime revelaţiile indezirabile ale discursului critic. Personal, consider aceste scrisori, împreună cu articolele lui Eminescu, a fi cele mai lucide documente româneşti despre războiul de la 1877-1878. Literatura română a trebuit să aştepte aproximativ cincizeci de ani pînă ca Rebreanu şi Camil Petrescu să-şi scrie cărţile dedicate primului război mondial, aducînd în practica literară, poezie şi proză, viziunea lor critică asupra războiului. Neputînd cita extensiv, voi alege doar cîteva pasaje descriind viaţa cotidiană de pe front, atitudinea inconsecventă a unor ofiţeri, sentimentul de umilire şi nevoia disperată de legături cu oamenii pe care o resimţea autorul (şi probabil mulţi alţii în afară de el):

„De trei luni nu mai sînt om, batjocura lumii, o maşină, o uniformă, toţi rîd, cu drept, de noi, de trei luni ne plimbă de colo-colo, fără a face nimica, pe fiecare zi schimbăm o poziţiune. Nu e o lună de cînd sîntem în Turcia şi am stabilit deja corturile

noastre în 90 şi mai bine de locuri. Ieri am schimbat 4 poziţiuni..."

„Spre a mă încălzi mă dusei de mai privii Plevna şi cadavrele ce stau întinse între noi şi Turci. Mulţi sînt negri. Soldaţii pretind că sînt arapi, alţii că s-au înnegrit cu timpul. Toţi sînt umflaţi, unul cu piciorul luat, altul cu capul etc. Putoarea mă sili a mă retrage. Fumai ţigări de camforă. Privii apoi pe cei vii cari sînt mai de plîns ca morţii. Unii n-au nici manta. Şi vrem ca acei oameni să se bată."

„Nu pot azi a protesta căci voiesc a mă bate. Dar vai de ei (adică de ofiţeri, S. A.) de voi trăi după rezbel. Uniforma, sper, nu mă va opri de a fi om."

„Spre seară, apa pătrunsese pînă la piele. Ploaia se amestecă cu zăpada... Sentinelele nu mai puteau sta în loc. Turcii trăgeau asupra noastră, noi nu mai răspundeam, un caporal din linie fu ucis, un soldat de la noi rănit. Frigul devenind din ce în ce mai mare, mai toţi părăsiseră puştile... Spre a nu degera picioarele umblam mereu: pe la 2 ore noaptea nu mai puteam. Auzeai numai gemete. Ploaia se prefăcu în zăpadă. Şanţurile unde ne aflam se umpluseră de apă. Soldaţii se rugau să vie un glonţ să-i ia, un caporal de la noi fu ucis, cei care-l vedeau [zăcînd] ziceau numai «lui nu-i mai e frig». Doi dorobanţi *au murit de frig* (subl. aut.; S. A.), ei sînt în cămăşi. Adevăr e că mantalele alor noştri sînt rupte cu totul, unii au numai o jumătate de manta, alţii *nici una* (subl. aut.; S. A.)."[17]

Dacă Vintilă Rosetti a fost cel mai lucid reporter al războiului, Mihai Eminescu a fost cel mai bun analist al acestuia. Ca redactor la *Timpul*, el făcea comentarii la intervale regulate asupra problemelor curente interne şi internaţionale. Destul de conservator ca orientare, el avea o aversiune puternică pentru liberali (în special pentru C.A. Rosetti!) şi era convins că eforturile lor de a construi o democraţie occidentală în România erau o pură demagogie, care va distruge în cele din urmă singura clasă socială „reală" a ţării, ţărănimea. Eminescu se temea mai tare de Rusia decît de Turcia şi se declara vehement de partea unei neutralităţi stricte. El deplîngea iresponsabila, după el,

decizie de a se alătura taberei rusești. Evenimentele i-au dat pînă la urmă dreptate. Se cunoaște probabil mai puțin că în 1877-1878 românii au fost nevoiți să ducă *două* războaie de independență, unul militar, împotriva Turciei, și unul diplomatic, împotriva Rusiei. După ce își asumaseră atîtea riscuri semnînd convenția cu Rusia, după ce intraseră în război efectiv, traversînd Dunărea la cererea expresă a Rusiei pentru a-i întări poziția acesteia în fața presiunii turcești la Plevna, românii și-au văzut aliații de mai înainte ocupîndu-le practic țara și impunînd la San Stefano și la Berlin înțelegerea internațională care răpea României provincia sa istorică Basarabia „în schimbul" provinciei Dobrogea, care nu mai fusese sub stăpînire românească din secolul XV. În consecință, relațiile politice cu Rusia deveniră extrem de încordate, armata română retrăgîndu-se din București pentru a evita ciocnirile cu „aliații", în timp ce guvernul încerca zadarnic să obțină sprijin de la Berlin, Viena sau Londra.

Indignarea era generală în presa românească, iar liberalii au fost puși într-o situație destul de stînjenitoare de acest rezultat al unei alianțe în privința căreia opoziția avertizase cu multă vreme în urmă. Ca urmare, cele mai virulente și sistematice proteste au venit de la Eminescu la *Timpul.* Consider că lui trebuie să-i recunoaștem două roluri importante în acest context. În primul rînd, el este cel care a pus în discuție în mod deschis poziția oficială conform căreia războiul fusese inevitabil în acel moment și în toată desfășurarea sa, acuzînd guvernul pentru mizeria incredibilă a țăranilor, acasă și pe front deopotrivă: „Au sosit în București Dorobanții de pe cîmpul de război. Acești eroi, cu care gazetele radicale se laudă atîta, sînt, mulțumită Guvernului, goi și bolnavi. Mantalele lor sînt bucăți iar sub manta cămașa pe piele... Nu sînt în toate limbile omenești la un loc epitete îndestul de tari pentru a înfiera ușurința și nelegiuirea cu care stîrpiturile ce stăpînesc această țară tratează... pe acel țăran care... vărsîndu-și sîngele onorează această țară... Scuzabil n-a fost acest război, dar explicabil putea să devină purtat în condiții normale, dar în modul în care s-au purtat, cu oameni goi și flămînzi, a fost o adevărată crimă, un omor de oameni prin

foame și prin frig." (*Dorobanții*).[18] În al doilea rînd, Eminescu a atacat în mod repetat pretențiile Rusiei asupra Basarabiei, i-a dezvăluit imperialismul său ascuns și a demonstrat drepturile istorice ale românilor asupra Basarabiei într-o lungă serie de articole (*Basarabia*, *Bucovina și Basarabia* etc.) într-un fel care, cel puțin în liniile sale generale, este valabil și astăzi:

„România este astăzi singurul stat care azi e în primejdie de a fi dezmembrat de chiar aliatul ei după ce a încheiat cu el o convenție prin care i se garantează integritatea teritoriului" (*Rusia pretinde retrocedarea Basarabiei*). „Susțiind dreptul nostru, vedem ivindu-se colții prieteniei. Bucureștii sînt împresurați de trupe, în Vlașca cazacii își bat joc de populație, dînd oamenii afară din case, trenurile noastre cu muniții sînt oprite în drum, c-un cuvînt Rusia a început a întrebuința mijloacele ei civilizatoare pentru a ne intimida. Dar noi nu deprindem frica și pace bună." (*Tendințe de cucerire*).[19]

Ce este curios acum este că deși Eminescu avea în mod fundamental dreptate, i s-au recunoscut într-o măsură extrem de mică meritele. „Junimea" și conservatorii erau stînjeniți de excesele sale de zel. Într-un sens, Eminescu era un luptător singuratic iar jurnalismul său era atunci tot atît de izbitor ca poezia. În secolul XX, ideile sale naționaliste sînt preluate de către unii politicieni de dreapta, care au dat pur și simplu uitării sclipitoarele sale analize de evenimente contemporane. Semnificativ este faptul că singura ediție completă a eseurilor sale politice a fost publicată în 1941, atunci cînd România intră în nefericitul război împotriva Rusiei, sperînd într-o recuperare a Basarabiei. După cel de-al doilea război mondial, Eminescu, adversarul Rusiei, a fost cu totul ignorat ca ziarist, de-abia în ultimii ani – și faptul este din nou semnificativ – unele dintre articolele sale văzînd cu circumspecție lumina tiparului. Putem trage în mod logic concluzia că diferitele forme ale discursului oficial au trimis, din varii motive, în uitare articolele sale despre situația din 1877-1878, într-un fel comparabil cu cel în care scrisorile lui Vintilă Rosetti au fost înțelept păstrate în umbră.

Despre o eventuală „evaluare negativă" în poezia și proza acelui timp sînt foarte puține de spus. Cei mai importanți scriitori nu au contribuit la discursul oficial, opunîndu-i-se mai curînd prin tăcere decît prin luare de cuvînt într-un discurs critic. Această indiferență este poate semnificativă prin ea însăși. Caragiale publică doar parodii la adresa stilului bombastic caracteristic presei (liberale), Slavici înfățișează fugitiv entuziasmul stîrnit în Transilvania la cîștigarea independenței de către românii de cealaltă parte a Carpaților, Iacob Negruzzi (1843-1936) îi scrie lui Alecsandri o scrisoare în versuri, silindu-se să creadă în utilitatea războiului, și îi publică acestuia din urmă întreaga serie a *Ostașilor noștri* în *Convorbiri literare*. Această atitudine rezervată este ușor de înțeles în cazul „Junimii", însă ea a fost împărtășită și de scriitori din afara grupului, precum Hașdeu, Gherea etc.

Discursul critic s-a pierdut rapid, deși nu în întregime, după război. El și-a pierdut repede suflul din cauza cenzurii ascunse a discursului oficial, ca și a lipsei de interes a scriitorilor contemporani. Acest fapt este prin el însuși o importantă concluzie de tras în privința noii orientări culturale din România acelui timp.

Interesant este că după 1900 se observă o revigorare a interesului pentru acest război. Nu doar Coșbuc, ci și Gîrleanu, Sadoveanu, D. Zamfirescu au încercat să abordeze evenimentele, am putea spune, într-o manieră sintetică. Mîndria realizării politice s-a menținut în sine, însă în scrierile lor soldații se comportau într-un fel mult mai uman: nu mai erau Eroi, ci ființe fragile supuse suferinței și, în consecință, cu milă și pentru suferința dușmanului. Indirect, vechile îndoieli în ceea ce privește războiul sînt din nou aduse în discuție. D. Zamfirescu se naște în 1858 (moare în 1922), însă trăiește mulți ani în Italia, ocupînd funcția de atașat cultural pe lîngă Ambasada României; Gîrleanu, Sadoveanu etc. sînt născuți în jurul anului 1880.[20] Nici unul dintre aceștia nu este prea influențat de discursul oficial și nici de vechea confruntare dintre conservatori și liberali. Acest fapt poate explica interesul lor general, nu partizan, pe care îl poartă evenimentelor. Cum reacționează un om sau un grup

într-o situaţie de criză, aceasta era problema pe care încercau ei să o rezolve, luînd ca exemplu diferite situaţii din 1877. Din acest motiv, temele care ţineau iniţial de discursurile mai sus menţionate aflate în opoziţie – cel oficial şi cel critic – s-au amestecat, s-au unificat sau au fost liber combinate în povestiri şi romane. Într-un fel, cele două discursuri n-au mai existat ca două concentrări de atitudini separate şi opuse. Valoarea literară a acestor texte este indiscutabilă, însă relevanţa lor pentru subiectul nostru în discuţie este foarte mică; din acest motiv, nu voi intra în detalii în ceea ce le priveşte. Închei acest capitol cu un tabel care doreşte să vizualizeze cît mai clar poziţia autorilor numiţi mai sus. Am menţionat în tabel doar numele discutate în acest articol.

Evaluare negativă				Imagine echilibrată	Evaluare pozitivă			
-4	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	+4
Neimplicare personală		Implicare personală			Implicare personală		Neimplicare personală	
L non	L	L	non L		non L	L	non L	L
		V. Ros. Em.			C. Pop. C. A. Ros.			
		Negr. Car. Sl.		Amintiri personale		Alecs Gane Dame		
							Coşbuc manuale	
				Sinteze: D. Zamf. Sad. Gîrl.				

Explicaţii:	L	Literatură	Alecs.	Alecsandri
	V. Ros.	Vintilă Rosetti	D. Zamf.	D. Zamfirescu
	C.A. Ros.	C. A. Rosetti	Sad.	Sadoveanu
	C. Pop.	Candiano-Popescu	Gîrl.	Gîrleanu
	Em.	Eminescu		
	Negr.	I. Negruzzi		
	Car.	I. L. Caragiale		
	Sl.	Slavici		

NOTE

1. Fie și simpla menționare a masei enorme de publicații pe acest subiect este dificilă. Mă voi limita astfel la a menționa numai acele cărți pe care mă bazez în mod special pentru această lucrare: comprehensiva selecție de documente (cea mai bună disponibilă în format mic) *Pui de lei*, ed. R. Florea (București, 1977); culegerea de eseuri *Independența României*, ed. Șt. Pascu (București, 1977); *Independența României*. Documente, ed. Șt. Hurmuzache, vol I-III (București, 1977); *Studii și documente literare*, ed. I. E. Torouțiu, vol. I-III (București, 1931-1936); numere tematice din: *Revista de istorie și teorie literară*, 1977, nr. 1; *Romanian Review*, 1977, nr. 2 (în engleză) etc. O foarte interesantă lucrare a fost publicată în olandeză de Z. R. Dittrich: *Bismarck en de troonkandidaturen*, în *Spiegel Historiael*, 1978.

2. Utilizez conceptul de „discurs" în sensul folosit de mulți lingviști și semioticieni (în special francezi). Acest sens este astăzi aplicat pe scară largă și în antropologie, sociologie, știința comunicării sociale etc.

3. Am putea aminti în acest context numeroase studii publicate în primul rînd în Germania, în care cunoașterea și interesele sînt puse în legătură (Habermas, Adorno, Apel, Mecklenburg/Müller etc.).

4. Între anii 1870-1880, I. Brătianu și C. A. Rosetti au condus Partidul Liberal și au realizat multe dintre reformele politice care aveau să fondeze în România instituțiile democratice moderne. Cu excepția evenimentelor din 1876-1878, M. Kogălniceanu a fost mai puțin activ în viața politică a acestei perioade.

5. *Independența României*, București, 1976, p. 63.

6. După o discuție a unor cărți ale lui Piaget, Lukacs, Goldman etc., J. Alter se declară în favoarea unei astfel de abordări a sociologiei literaturii: *Structures narratives: Histoire et Fiction*, în *Cahiers Roumains d'études littéraires*, 1977, no. 3, p. 81-86.

7. *Pui de lei*, 1977, p. 40. Autor: soldatul Ion Pascal, 50 de ani, din satul Deleni (Vaslui).

8. *Pui de lei*, ed. cit., p. 19.

9. Pentru teoria explicației, vezi G. H. von Wright, *Explanation and Understanding* London, Routledge & Kegan Paul, 1975, *The Philosophy of Social Explanation*, ed. A. Ryan, Oxford University Press, 1976, *The Philosophy of History*, ed. P. Gardiner, Oxford University Press, 1974 etc.

10. C. A. Rosetti, *Gînditorul, Omul*, ed. R. Pantazi, București, 1969, p. 312.

11. *Pui de lei*, ed. cit., p. 465.

12. *Pui de lei*, ed. cit., p. 468.

13. *Pui de lei*, ed. cit., p. 473.

14. V. Alecsandri, *Opere*, București, 1966, vol. II, p. 188.

15. G. Coşbuc, *Povestea unei coroane de oţel*, Bucureşti, 1928, ediţia a VI-a, p. 12.

16. Apud G. Coşbuc, *Opere alese*, Bucureşti, 1972, vol. II, p. 459.

17. Vintilă C. A. Rosetti, *Scrisori de pe frontul războiului din '77* (V), ed. N. Liu, apărute în *Manuscriptum*, Bucureşti, 1977, nr. 2, p. 85, 87, 88, 93.

18. M. Eminescu, *Opera politică*, ed. I Creţu, Bucureşti, Ed. Cugetarea-Delafras, 1941, vol. I, p. 155-156.

19. M. Eminescu, *op. cit.*, p. 159; vol. II, p. 225.

20. Romanul lui D. Zamfirescu *În război* apare în 1897 în *Convorbiri literare*; autorul îşi va exprima mai tîrziu în mod public dezacordul cu poziţia fostului său mentor, Maiorescu. Gîrleanu publică culegerea de povestiri *1877 – Schiţe din război* în 1908; *Povestiri din război* a lui Sadoveanu apare în 1905.

Traducere de MIRELA ADĂSCĂLIŢEI

„JUNIMEA“ – DISCURS POLITIC ŞI DISCURS CULTURAL

I. Preliminarii

1. *Cîteva imagini standard*

Aproape toţi istoricii literaturii române, de la Tudor Vianu şi E. Lovinescu şi pînă la G. Călinescu, Nicolae Manolescu şi alţii, au aceeaşi părere asupra importanţei majore a societăţii literare „Junimea“ pentru dezvoltarea culturii române moderne. Fondată la Iaşi în 1863, ea i-a reunit pe cei mai importanţi scriitori şi intelectuali ai Moldovei şi mai tîrziu ai ţării întregi, dovadă fiind constituirea unei filiale la Bucureşti în 1876. Către sfîrşitul secolului, reuniunile „Junimii“ sînt tot mai rare, după care încet-încet această societate îşi încetează activitatea pe nesimţite.

Aceiaşi istorici literari sînt de acord asupra următoarelor imagini-standard ale „Junimii“, conform cărora ea a fost:
1. o societate de egali, pe care Titu Maiorescu o domina exclusiv datorită înaltelor sale calităţi intelectuale şi în care politicianul Petre Carp nu avea aproape nici un rol; 2. o mişcare care a pus bazele literaturii române şi care a ordonat cultura şi viaţa socială, impunînd cîteva adevăruri esenţiale; 3. un grup de tineri, prieteni buni, solidari unul cu celălalt, dezinteresaţi şi serioşi sau veseli, după caz; 4. o mişcare care a avut dreptate în toate polemicile sale şi ale cărei idei şi evaluări au fost foarte corecte, în ciuda faptului că performanţele cîtorva scriitori membri ai grupului, ca şi istoria literară, nu au confirmat uneori previziunile „Junimii“.

---

* *Junimea – Discours politique et discours culturel* a apărut în *Libra. Festschrift voor W. Noomen*, red. Ioan Petru Culianu, Groningen, 1983, p. 47-79.

2. Un alt punct de plecare: Junimea ca grup de presiune

Aceste imagini standard, pe care le simplific puţin pentru necesităţile argumentării, dar care pot fi cu uşurinţă susţinute prin multe citate, sînt, în opinia mea, imagini pe care „Junimea" însăşi le-a construit şi pe care a ştiut să le impună opiniei publice atît prin teoreticienii săi cît şi prin criticii literari ai diferitelor generaţii post-junimiste. „Junimea" a folosit în mod conştient aceste imagini în scopuri strategice. Ar trebui, deci, străpunsă aura mitică[1] de care ele sînt învăluite, şi care nu este decît un efect de percepţie întîrziată, pentru a vedea ce a fost realmente „Junimea" în epocă: un grup care acţiona politic şi cultural pentru a-şi impune vederile. După părerea mea, o astfel de perspectivă asupra „Junimii" nu are nimic denigrator. Prin chiar logica dezvoltării sale, orice grup politic (partid) sau literar (cenaclu) este obligat să acţioneze ca grup de presiune şi îşi menţine coeziunea, identitatea, apărîndu-se şi atacîndu-şi adversarii. Scopurile sale sînt „în mod natural" acelea de a ajunge la putere şi de a o păstra o perioadă cît mai lungă cu putinţă. De altfel, „Junimea" nu avea un comportament diferit de al adversarilor săi, care utilizau aceleaşi mijloace, deşi „Junimea" le-a folosit mai bine decît orice persoană sau grup rival. Talentul polemic al membrilor săi şi mai ales perfecta organizare a grupului au reuşit să convingă generaţiile următoare că imaginile lansate de „Junimea" despre ea, sau despre adversari, aveau valoare de adevăr obiectiv. În fond, în istoria culturală românească s-a petrecut, de fapt, o manipulare teoretică perfectă: s-a luat drept referent, drept realitate, ceea ce nu era decît un efect al scriiturii. Iar asta nu este o greşeală a „Junimii", ci mai degrabă un merit: meritul celui mai bun orator. Pe acesta, după părerea mea, se cuvine să-l admiri, dar nu să te laşi acaparat de el. Meseria de istoric cere depăşirea aparenţelor.

3. Vechile perspective ideologice

Sincronizarea dintre ideologia şi acţiunile „Junimii" a fost înţeleasă ca atare de către contemporani şi studiată de către G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Şt. Zeletin şi recent de Z. Ornea[2] şi alţii. La vremea sa, Lovinescu a dezvoltat estetica, dar nu şi politica „Junimii", în timp ce Zeletin a combătut această politică în numele liberalismului, iar Ornea în numele unui marxism atunci pe cale de transformare: el îşi scria prima lucrare în 1966, la începutul unei perioade de „liberalizare" a comunismului românesc, şi chiar ideea de a putea dedica mişcării junimiste o carte, fie şi critică, a fost văzută ca o realizare importantă; totuşi, exista în carte un rest de dogmatism şi o oarecare sărăcie teoretică, care, din fericire, au dispărut la cea de-a doua lucrare a sa (1978). În studiile ulterioare ale altor autori, de orientare exclusiv estetică, sau aproape, aceste abordări sociologice extrem de utile, în ciuda eventualelor rezerve care se pot exprima astăzi, au fost aproape uitate.

4. Abordări noi: dinspre sociologia cunoaşterii către semiotică

Pentru descoperirea sensului global al acţiunilor „Junimii" este necesară, fără îndoială, o abordare sociologică. Aceasta însă nu trebuie să se oprească la susţinerea postulatului simplist că literatura „reflectă" societatea şi „exprimă" interesele unei clase anume. Desigur, „Junimea" a fost un grup conservator, iar membrii săi, fiecare în felul său, au participat cu toţii la elaborarea doctrinei sale conservatoare[3]. Mişcările conservatoare (Schoeps, J.H. ş.a., 1981) erau active în epocă, în societatea şi cultura Angliei şi Germaniei. Omologii români s-au inspirat din ele – nu-mi propun să mă ocup aici de aceste aspecte – dar conservatorismul român este în primul rînd rezultatul unui dinamism social local: nu este atît de important că el îl reflectă ca atare în texte, ci că îi conferă o formă şi o ordine conceptuală.

Articolul meu se înscrie în linia proiectului global al sociologiei cunoaşterii (*Wissenssoziologie*) al lui Karl Mannheim (1927, 1929, 1935, 1936) şi al discipolilor săi, şi în sociologia formelor simbolice a lui P. Bourdieu[4]. Ambii încearcă să depăşească anumite aporii marxiste. De asemenea, ţin seama şi de semiotica discursului, a lui A.J. Greimas (1976, 1979), care ne poate ajuta la clarificarea problemei producerii sensului social.

Vom încerca, deci, să regăsim anumite experienţe originare prin care istoria unui individ, membru al „Junimii", o întîlneşte pe cea a grupului său. Pe de altă parte, textele pe care le produce individul vor fi privite ca o manifestare a gîndirii colective[5], aceea a grupului, şi plasate în cadrul acţiunii, strategiei şi luptei care aveau ca miză puterea, atît în interiorul grupului „Junimii", cît şi în afara acestuia. Nivelul preferat al analizei este intertextualitatea: sperăm că un anumit ideologem va putea fi degajat urmărind constituirea sensului său pe măsură ce este atestat, şi exprimat uneori diferit, în mai multe texte (J. Kristeva, 1969, 1970).

5. Intelighenţia: încercare de definiţie

În România se petrece, către 1881, o anumită diferenţiere a intelighenţiei, concomitent cu o (re)distribuire a grupurilor sociale şi a tipurilor de discurs; nici unul dintre aceste fenomene nu poate fi înţeles fără studiul celorlalte.

Conceptul de intelighenţie poate da naştere uneori confuziilor. Urmînd explicaţiile lui F. Venturi (1972), K. Mannheim (1935), A. Gouldner (1979), R. Debray (1979) şi alţii, eu voi desemna aici prin intelighenţie, în sensul larg al cuvîntului, o fracţiune din clasa dominantă care nu participă la conducerea societăţii. Ea se compune din 1) o intelighenţie înalt performantă, pe scurt din intelectuali, de orientare umanistă, „al căror rol recunoscut social este de a face publică o opinie individuală cu privire la problemele sociale, independentă de procedurile civice obişnuite cărora li se conformează cetăţenii de rînd"[6];

după Gouldner, o astfel de opinie este întotdeauna formulată într-un discurs critic; 2) profesii intelectuale liberale, pe scurt tehnocraţi, care nu manifestă ambiţia menţionată anterior. Artiştii, în cazul nostru scriitorii, sau cel puţin unii dintre ei, membri ai „Junimii" precum Eminescu, de exemplu, vor fi consideraţi aici, conform chestiunilor care ne interesează, intelectuali în sensul menţionat mai sus. Dimpotrivă, cadrele şi politicienii fac parte dintr-o fracţiune a clasei dominante care participă la conducere, şi nu din intelighenţie. Această diferenţiere, mai mult sau mai puţin generală în secolul XX, s-a născut încă din secolul XIX în mai multe ţări, printre care şi România. „Junimea", conform ipotezei mele, ne arată o atare diferenţiere a grupurilor şi a programelor ideologice în perioada cuprinsă între sfîrşitul anilor 1860 şi sfîrşitul anilor 1880 şi care devine apoi definitorie pentru societatea burgheză din România.

6. O lectură circumspectă, ba chiar bănuitoare

Mă voi ocupa aici de un discurs sociocultural, cel al „Junimii", care este şi un metadiscurs sistematic. Acest metadiscurs îşi defineşte, justifică, arată dar şi ascunde sursele, temele, scopurile; el produce o teorie, dar şi o ştiinţă a clasificării discursurilor, în interiorul căreia anumite tipuri sînt acceptate iar altele excluse.

Acest (meta-)discurs este un discurs colectiv. Ceea ce contează este, prin urmare, analiza organizării grupului locutor şi raporturile sale cu restul societăţii, şi apoi analiza discursului însuşi, ale cărui constrîngeri sînt puse în evidenţă chiar de structura subiectului colectiv, în cazul de faţă „Junimea". Cu alte cuvinte, acest discurs trebuie recontextualizat, repoziţionat, conform finalităţii acţiunilor grupului. În consecinţă, nu va fi nicidecum vorba despre calitatea obiectivă a acţiunilor sale, ci de procesul lor de obiectivare, deci despre acele atribute stilistice şi mărci valorice care sînt plasate în text în mod intenţionat, atît ca operaţii cu scop persuasiv, cît şi ca tehnici de argumentare. Trebuie, deci, păstrate rezerve faţă de textul ca atare. Este

necesară dez-obiectivarea lui, găsirea în profunzime a deicticelor care lipsesc la suprafaţă, amprenta individului şi a subgrupului său, a subiectivului şi ideologicului. Acestea au fost şterse din discurs din raţiuni de strategie a grupului, raţiuni de organizare a unui *show*, din preocuparea de a face credibil un adevăr care se arăta cu greu gol-goluţ.

II. Structurile grupului

1. Junimea: patru definiţii

Aş vrea să definesc „Junimea" ca 1) grup de presiune; 2) un intermediar între societate, politică şi cultură; 3) un microunivers închis în el însuşi; 4) o mică lume autonomă. Aceste definiţii corespund la patru (grupuri de) funcţii care se întrepătrund, uneori se contrazic, dar cel mai adesea se susţin reciproc.

Ca grup de presiune, „Junimea" luptă cu adversarii săi şi, prin urmare, ţine seama de oportunitatea unor acţiuni sau afirmaţii în jocul politic. Pe de altă parte, grupul atribuie membrilor săi anumite îndatoriri şi poziţii în lupta generală şi îşi foloseşte susţinătorii pentru influenţarea şi controlul vieţii publice. La acest nivel strategic, relaţiile externe ale grupului le domină pe cele (interne) constitutive, iar eficacitatea unei acţiuni devine mai importantă decît specificitatea ei în ansamblul celorlalte.

Dimpotrivă, în cazul „Junimii" ca microunivers, cea mai mare importanţă o are ierarhia în interiorul grupului şi diferenţierea acestuia în subgrupuri care au adesea interese specifice divergente. Ar fi interesant de studiat aici limitele toleranţei, ale loialităţii, rupturii, ereziei şi dezertării (= trădării) la „Junimea".

Ca intermediar între societate, politică şi cultură, „Junimea" este o „şcoală de cadre" care produce susţinători şi îi plasează sistematic în toate domeniile vieţii publice. Ea este, sau devine, o infrastructură socială sau, altfel spus, o mafie care le asigură

membrilor săi locuri de muncă și ascensiune socială sau ajutor, cerîndu-le în schimb o disciplină perfectă.

În sfîrșit, „Junimea" este o lume în sine, în care membrii, mai ales în perioada Iași, se întîlnesc mult, se leagă prin relații complexe de dragoste, prietenie, căsătorie, familie, dar și de interes, o lume care cunoaște o formă specifică de conviețuire, de distincție elitară, o „society" unde se observă reguli stricte.

2. *Cele trei cercuri interioare: conducători, guvernanți și executanți*

Cei cinci fondatori (Petre Carp, Titu Maiorescu, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi și Theodor Rosetti) beneficiază într-un fel de dreptul primului venit: Carp este primul junimist care intră în politică, urmat de Rosetti, Maiorescu este ideologul grupului, Negruzzi – redactor la *Convorbiri literare*, revista „Junimii", iar Pogor – proprietarul tipografiei revistei. Ei cinci ocupă astfel pozițiile-cheie ale „Junimii". De asemenea, ei dețin posturi importante în viața publică din Iași: la Universitate, în magistratură, în învățămîntul secundar, în presă și la biblioteca din Iași. Odată primele breșe deschise, „cei cinci" vor promova alți junimiști în aceste domenii, care vor deveni zona rezervată grupului. Pe de altă parte, Carp, Maiorescu și Rosetti sînt singurii junimiști care joacă un rol politic semnificativ la nivel național, acela de ministru și prim-ministru. Alți membri, ca Iacob și Leon Negruzzi, vor fi „simpli deputați", sau se vor mulțumi cu puterea locală în Iași. În afară de Carp, toți exercită, pe lîngă politica activă, și profesiuni liberale (mai ales profesori la Universitate, magistrați, avocați), și de aceea se bucură de prestigiu și influență asupra electoratului, a clasei înalte și mai cu seamă a tinerei generații. Așadar, Carp, Maiorescu și Rosetti formează primul cerc al „Junimii": ei sînt *conducătorii* grupului. Vom vedea imediat că Petre Carp a fost adevăratul conducător politic al grupului. Maiorescu fiind mai degrabă ideologul său, în vreme ce Rosetti va aluneca spre un nivel inferior. Cel de-al doilea cerc este al *guvernanților*, care exercită atît profesiuni

liberale, cît şi o activitate politică de rangul doi. S-ar putea spune, conform terminologiei propuse la început (v. paragraful I.5), că există o anume circulaţie între gruparea conducătoare a clasei politice şi inteligherţia, ca şi între „intelectualii“ şi „tehnocraţii“ din inteligherţia. Mai trebuie spus că la început această diferenţiere nu funcţiona, „Junimea“ era pur şi simplu un grup organizat al inteligherţiei, dar că mai tîrziu se va produce şi diferenţierea internă. Pentru moment, este suficient să spunem că la sfîrşitul anilor 1860 şi începutul anilor 1870 se creionează deja o ierarhie a conducătorilor, guvernanţilor şi a unui al treilea grup, pe care l-aş numi al executanţilor.

Cercul executanţilor va fi format din tineri de origine mai modestă (mici boieri de ţară, proprietari de terenuri, burghezi, inteligherţia), aflaţi în căutare de protectori puternici. Unii dintre ei au studiat în străinătate, dar nu au finalizat studiile (Mihai Eminescu, Ioan Slavici). Maiorescu insistă pentru intrarea lor în mecanismul reproductiv al grupului, pentru obţinerea de diplome[7] care le-ar fi asigurat posturi de profesori la Universitate şi i-ar fi plasat astfel pe orbita celui de-al doilea cerc, acela al guvernanţilor (viitori). Or, aici se produce o primă ruptură în omogenitatea grupului: Eminescu[8] şi Slavici nu urmează cariera proiectată de „patronul“ lor şi se întorc în Iaşi fără diplome. Este o ruptură de contract care clarifică natura acestuia. Este evident că strategia „Junimii“ era de a pune la punct un sistem de echivalenţă şi de transformare reciprocă a ştiinţei *(savoir)* în putere *(pouvoir)*. Ştiinţa acumulată *dincolo* (la Berlin, Viena, Paris) devine o sursă de putere *aici* (la Iaşi) şi o legitimare a oricărei pretenţii ulterioare de putere. Totuşi, mecanismul nu era chiar atît de simplu, pentru că ştiinţa neomologată printr-o diplomă nu declanşa acelaşi sistem de promovare. Pe de altă parte, existau deja corecţii aduse sistemului, în ciuda rigorii oficiale: Nicu Gane şi Leon Negruzzi acced la puterea locală, în ciuda lipsei diplomelor: forţa grupului aflat la putere se intersecta deci cu regulile instituţionale. Eminescu şi Slavici nu aparţineau însă *establishment*-ului, şi nu aveau nici diplome. Rezultatul: promovarea oficială le este interzisă. Ei corectaseră totuşi nesocotirea contractului cu Maiorescu prin alte dovezi de loialitate:

Eminescu militase în cadrul grupului studenţesc „România Jună" de la Viena pentru programul „Junimii", iar Slavici lucra pentru „Junimea" în Transilvania. Ei doi sînt astfel exemplele expansiunii spaţiale a „Junimii": crearea de „sucursale" în afara Iaşiului, în mediile studenţeşti străine. Acest fapt conduce în final la promovarea socială a celor doi studenţi „răi", dar la un nivel mai scăzut – jurnalism, literatură – şi niciodată în politica activă. Se poate trage astfel concluzia că doar ştiinţa omologată şi puterea tradiţională sînt admise ca surse ale noii puteri. Ştiinţa neomologată este direcţionată către cariere profesionale, evident admirate (vezi opinia deosebită a lui Maiorescu despre *poetul* Eminescu), dar nu mai mult.

Conform ierarhiei oficiale a grupului, acest al treilea cerc cuprinde *executanţi* ai programului junimist, tehnocraţi care îl aplică în meseria lor, fără a emite pretenţii nici asupra elaborării ideologice, nici asupra supremaţiei politice. Executanţii – lingvişti, istorici, poeţi, oameni de teatru, jurnalişti etc. – se bucură de stimă, dar renunţă, în schimb, la puterea politică şi la conducerea ideologică. Pentru ei, utilizarea socială a ştiinţei este blocată: aceasta nu se transformă în putere. „Junimea" le hărăzeşte cariera de tehnocraţi. Vom vedea că unii dintre ei, refuzînd să devină tehnocraţi, vor fi *intelectuali* care se ignoră.

III. Strategii junimiste

1. Prezentare de sine

„Junimea" începe printr-o prezentare a sa şi un discurs informativ: conferinţele (*prelecţiuni*) asupra unor probleme de filosofie şi ştiinţă care atunci erau la modă, sau deveneau, prin intermediul acestor conferinţe. Destinat înaltei societăţi a Iaşiului, acest discurs este tipic junimist: cîţiva membri din inteligheniţia întorşi de curînd în ţară după frecventarea unor universităţi străine, îşi arată ştiinţa în faţa grupului social destul

de tradițional din care fac parte. Este un mod de a forța recunoașterea meritelor pe care le au în ciuda tinereții lor. Ei se comportă ca intelighenție, un subgrup al aristocrației, care etalează în fața acesteia din urmă știința europeană, non-politică și non-revoluționară, deci o știință care nu are nimic neliniștitor. În același timp, aceste conferințe creează un public intelectual român care furnizează la rîndul său noi membri, flatați că au fost acceptați într-un grup de calitate. De fapt, junimiștii îi oferă înaltei societăți atributul distincției sociale și primesc în schimb statutul de elită socială: o justificare reciprocă a competențelor, un pact socio-cultural între intelighenția și aristocrație.

2. *Rupturi*

După cîștigarea reputației, „Junimea" pornește la atac: publică revista *Convorbiri literare* și începe elaborarea unui discurs propriu, cel de fondare. Era la un an după urcarea pe tron a prințului Carol de Hohenzollern și adoptarea Constituției prin care se instituia Statul modern. Partizani convinși ai lui Carol și ai Constituției, la care nu admit nici o modificare, junimiștii se întreabă totuși dacă nu cumva cultura și societatea construite pe aceste baze nu sînt false. De fapt, aceasta este contradicția care le va atrage curînd acuzația că sînt un grup „anti-național" în cultură și „intelectual" în politică.

„Junimea" se va defini împotriva celor două doctrine dominante în epocă: liberalismul vechilor revoluționari de la 1848 și al partizanilor lor din facțiunea ieșeană, și curentul latinist al filologilor. Aceste două doctrine sînt atacate pentru raționalismul lor și pentru că susțin cu programe abstracte societatea și limba, considerate de „Junimea" fenomene absolut naturale. Deși Maiorescu și-ar fi putut găsi un aliat în Simion Bărnuțiu (mort în 1864) sau printre elevii săi, datorită esteticii de inspirație kantiană, îi atacă totuși teoriile lingvistice și juridice. Pe de altă parte, Bărnuțiu, ca și Laurian, continuau într-un sens ideile lui Petru Maior, un strămoș al lui Ion Maiorescu, tatăl lui Titu, care

la vremea sa îşi modificase numele pentru a marca această înrudire! Ion Maiorescu, ca şi Simion Bărnuţiu, participase activ la revoluţia de la 1848. Sîntem tentaţi să conchidem că, pentru a se afirma, Titu Maiorescu trebuie să-şi nege violent originile, şi, de asemenea, idealurile generaţiei tatălui său. Să vorbim de o revoltă împotriva tatălui la Titu Maiorescu? Oricum, „Junimea“ doreşte să se definească prin ruptură de generaţia precedentă şi de prelungirile ei în propria generaţie, şi nu prin continuitate şi alianţă. Văzute de departe, unele conflicte par astăzi artificiale: de exemplu, conflictul cu Haşdeu. Asemenea rupturi sînt prezentate mereu sub forma unor dezacorduri ştiinţifice (în filologie, etimologie, gramatică, ştiinţe juridice, stil, presă, literatură, instituţii sociale şi culturale) şi nu politice sau personale. „Junimea“ susţine că viciul fundamental al culturii române este neadevărul prezent în toate aceste domenii. Maiorescu face atent distincţia între autori – demni de toată stima, ca Petru Maior – şi operele lor[9]. Este un mod de tăgadă care relevă strategia argumentativă a „Junimii“, amintită mai sus: procesul de obiectivare al aserţiunilor proprii. Exemplele din lingvistică ale acestei polemici au fost singurele pe care ştiinţa le-a sancţionat mai tîrziu în mod integral. Critica pe care „Junimea“ o face literaturii sau revistelor şi anumitor instituţii rămîne însă contestabilă. De fapt, se nesocoteşte întreaga cultură şi literatură română, cu excepţia poeziei populare, a lui Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu şi Vasile Alecsandri. O selecţie atît de riguroasă este dificil de apărat doar cu argumentele estetice invocate. Sînt ignoraţi chiar şi criticii moldoveni ai liberalismului, ca Mihail Kogălniceanu, adică adevăraţii precursori ai „Junimii“. Prin urmare, motivele profunde ale acestui radicalism, şterse la suprafaţă de strategiile grupului, ar trebui căutate în zona politicului şi a subiectivităţii personale. „Junimea“ începe cu ridiculizarea rivalilor locali din Iaşi (gruparea lui N. Ionescu, discipol al lui Bărnuţiu) şi sfîrşeşte cu anihilarea scriitorilor şi filosofilor adversari, a perioadei liberale din secolul XIX şi a întregii epoci feudale. Maiorescu vorbeşte despre o *tabula rasa*[10] românească, pe fondul căreia s-ar fi grefat cultura modernă

occidentală, în jurul anilor 1820, şi de două generaţii care, după opinia sa, ar fi irosit apoi resursele intelectuale ale poporului.

3. Forme de concurenţă

3.1. Legitimitate

Cred că astfel de contradicţii şi exagerări ale „Junimii" pot fi explicate prin logica concurenţei, analizată de Mannheim în studiul ştiinţelor umane[11]. De fapt, programul liberal a exercitat un anume monopol asupra gîndirii socio-culturale româneşti pînă în 1867. O mare parte a clasei conducătoare şi toată inteli-ghenţia, cu excepţia cîtorva anti-unionişti, s-a adunat în Divanele ad-hoc din 1857 în jurul programului unionist care însemna sfîrşitul vechiului regim. Practic, după revoluţia de la 1848, problema agrară a fost singura care a divizat deputaţii şi a condus la primele regrupări politice ale „Albilor" şi „Roşiilor". Acest monopol se sfărîmă zgomotos (Mannheim vorbea, în asemenea cazuri, despre o atomizare a monopolului) în timpul regimului Cuza şi mai ales după aceea, şi se dispersează în diferite mişcări cu nuanţă liberală sau conservatoare, adesea explicabile doar prin motive de inimiciţie personală.

Din punct de vedere strategic, era necesară o primă mişcare. Carp, Eminescu şi alţii vor susţine mai întîi că şi conservatorii şi liberalii au participat în egală măsură la abolirea vechiului regim, şi că, prin urmare, partidul conservator este la fel de legitim ca şi cel liberal. Junimiştii se situează pe aceeaşi poziţie cu acesta din urmă, numai că scopul lor nu este cooperarea, ci concurenţa: vor să-i smulgă acestuia monopolul creării Statului modern.

3.2. Contestare

După 1867, „Junimea" produce, deci, un *contra-program* care generează o polarizare a întregii vieţi culturale şi politice:

conservatori *versus* liberali. Programul „Junimii“ respectă regulile concurenţei: pe de o parte el se opune vechiului regim, iar pe de alta programului liberal de simplă punere în aplicare a Constituţiei. În acelaşi timp, „Junimea“ realizează o sistematizare a gîndirii conservatoare.

Privit din perspectiva opţiunilor strategice, pare „logic“ şi „bizarul“ lapsus al lui Maiorescu, ignorarea de către el a oricărei culturi anterioare. „Junimea“ consideră că anul începutului României noi[12] este „1866“ (şi nu „1848“ sau „1859“). Prin urmare, cultura anterioară anului 1866 nu va trebui luată în considerare. Vom vedea că acesta este punctul în care se poate descoperi o diferenţiere a sub-programelor: Eminescu, Xenopol şi alţii vor propune o continuitate cu trecutul, dar această idee nu va fi admisă în programul oficial al grupului. Anul 1866 este semnificativ ca moment de început al noii culturi: „Junimea“ face ca acţiunile sale să coincidă cu începutul noului regim, domnia lui Carol I. Grupul afişează insistent ruptura sa de vechiul regim feudal şi de epoca lui Cuza, şi sugerează în acelaşi timp că nu există vreo ruptură asemănătoare între liberalii vechi şi cei noi. (Un argument similar va fi folosit mai tîrziu împotriva „vechilor“ conservatori ai lui Lascăr Catargi.) De fapt, în acel moment, şefii la fel de incontestabili ca şi înainte ai liberalilor erau tot Ion Brătianu şi C.A. Rosetti, în timp ce Maiorescu, Carp etc. apăreau ca lideri *noi*, tinerii, cei puri şi nepătaţi de vechile rivalităţi dintre Roşii şi Albi. Pentru junimişti, prin opoziţie cu continuitatea liberală, ruptura cu trecutul devine argumentul major care îi recomandă drept *singura* voce autorizată a Noului Regim: ei sînt singurii politicieni care se nasc în acelaşi timp cu acesta. Această proprie justificare, alături de fidelitatea faţă de rege şi constituţie, este în ochii junimiştilor un argument perfect compatibil cu polemica lor împotriva liberalilor.

La nivelul figurativ al polemicii, concurenţa dintre cele două partide în discuţie se cristalizează în opoziţia dintre „mecanic“ şi „organic“, cele două forme care, în optica lui Mannheim, domină în Europa occidentală gîndirea liberală şi, respectiv, cea

conservatoare[13]. Vom vedea mai tîrziu care este aparatul conceptual pe care Carp şi Maiorescu îl dezvoltă în jurul acestei opoziţii. Pentru moment însă, trebuie precizat că, în România, concurenţa mai sus amintită se manifestă în raport cu problema împărţirii puterii. Politicienii şi inteligheniţia luptaseră cot la cot împotriva vechiului regim şi apoi împotriva lui Cuza. După 1866, ei trebuie să împartă puterea pe care au cîştigat-o împreună. Nici teoretic şi nici practic această împărţire nu se face de la sine. Modelul „mecanic" al liberalilor implică o lărgire *nelimitată* a drepturilor politice, în vreme ce modelul „organic" al junimiştilor conservatori se constituie în jurul unei creşteri *controlate* a acestor drepturi.

Cele două partide sînt interesate în mod egal în cîştigarea de noi clase pentru a forma baza socială a puterii lor, dar utilizează în acest scop tehnici diferite. Junimiştii îşi construiesc teoria în baza axiomelor selecţiei, ordinii, organizării şi sistematizării vieţii sociale. Maiorescu propune acum, faţă de programul liberal, să se facă distincţia între politică şi cultură şi, deci, să se boicoteze instituţiile liberale, conform principiului că este mai bine să nu se ocupe deloc un post la universitate, decît să fie deţinut de un incompetent[14]. Cu alte cuvinte, „Junimea" creează în acelaşi timp *teoria şi practica contestării liberalismului*. Şi liberalii şi junimiştii pornesc de la acelaşi text sacru, Constituţia, dar se despart în exegezele lor asupra acesteia.

3.3. Competenţă şi organizare

După 1881, dimpotrivă, partea conservatoare va avea o strategie de *organizare* mai degrabă decît de contestare a instituţiilor existente. În faţa aristocraţiei, „Junimea" pune în această fază a acţiunii sale problema primatului competenţei, pentru că de competenţa *sa* depinde utilitatea ei socială. Aristocraţia nu ar fi putut niciodată să-şi construiască, fără inteligheniţia, o teorie care să-i apere interesele. Utilă şi pînă în 1881, inteligheniţia putea fi „trecută în rezervă" în momentul în care forţa ei contestatară nu mai era necesară: ea este de aceea obligată să adopte o atitudine pur intelectuală în clipa cînd vechea strategie de contestare face

loc aceleia mai utile de organizare. Demonstrîndu-şi competenţa, „Junimea" adoptă deci o atitudine politică şi îşi apără şansele de a rămîne activă pe scena politică românească. „Junimea" nu „reflectă", deci, deloc interesele aristocraţiei, ci manifestă propriile interese, care doar temporar au coincis cu cele ale aristocraţiei. Urmărind aceleaşi scopuri, „Junimea" se angajează şi într-o acţiune de devalorizare a celorlalţi rivali, a grupurilor de intelighenţia ataşate altor orientări politice.

De acum încolo, lucrurile se vor petrece însă altfel decît planificaseră ambele părţi. Imediat ce sistemul teoretic este pus la punct, aristocraţia nu mai are nevoie de intelighenţia, dar aceasta din urmă, în schimb, va produce un sistem care depăşeşte interesele imediate ale unei anume clase sau grup social. Pe de altă parte, sistemul, odată creat, va funcţiona singur, creatorii săi devenind inutili. Maiorescu şi Carp vor alege atunci politica, în timp ce Eminescu va opta pentru o viaţă intelectuală, în afara politicii.

IV. Organizarea discursului

1. Trei cariere

Discuţia de aici se va concentra în continuare asupra textelor lui Maiorescu, Eminescu şi Carp, care reprezintă cele trei tendinţe dominante în interiorul „Junimii".

Maiorescu îşi scrie primele eseuri critice între 1867 şi 1873, debutează în politică în 1871 ca deputat[15] şi devine ministru al învăţămîntului în 1874, anul publicării primului său volum de eseuri. Este obligat să demisioneze în 1876 şi reintră în Parlament în 1878. În consecinţă, el va fi, în Parlament şi în partidul junimist şi/sau conservator, adjunctul fidel al lui Carp, fără să se manifeste în mediul politic cu aceeaşi originalitate ca şi în eseuri, în ciuda calităţii discursurilor sale. În plus, el demisionase

de la Academie în 1866, pierzîndu-și postul de la Universitatea din Iași în 1871, pentru că devenise deputat. Strălucitoarea sa carieră intelectuală din anii 1860 pare să se estompeze în anii 1870 într-o activitate politică ternă, de ordin secund, din care nu va mai ieși decît zece ani mai tîrziu, cînd reintră la Universitatea din București în 1884 (grație lui Brătianu, se pare, angajat pe atunci în tratative cu Carp!)[16] și la Academie în 1879, și își scrie articolele despre Caragiale (1886) și despre Eminescu (1889), ca și cel mai important studiu, *Poeți și critici (1886)*, în care anunța sfîrșitul logic al tipului de critică literară pe care-l practicase pînă atunci.

După un debut modest în critica literară, repede abandonată pentru a se consacra în întregime politicii, Carp devine ministru în 1871 și în 1876 (în locul lui Maiorescu) și deputat între 1871-1876 și după 1878. El este șeful politic oficial al junimiștilor, cel care decide strategia grupului. În 1878 și mai ales în 1881, el proclamă „Era Nouă" în politică și trasează o a treia cale pentru junimiști, între liberali și vechii conservatori, de care se disociază. Începînd de la sfîrșitul anilor 1870, junimismul nu mai este personificat de Maiorescu, ci de Carp. Discursurile acestuia le dezvoltă pe cele ale lui Maiorescu și privesc ansamblul societății românești pe care va încerca de acum să o modeleze prin reformele sale. Importanța lui Carp, prin comparație cu cea a lui Maiorescu, crește pe măsură ce „Junimea" alunecă dinspre cultură către politică.

Eminescu pătrunde la „Junimea" ca poet. În afara eseului *Influența austriacă* (1876), colaborarea sa la revista *Convorbiri literare* se limitează la poezie, iar de politică se ocupă în alte ziare: *Curierul de Iași* (1876-1878) și *Timpul* (1878-1883). Publicistica politică a lui Eminescu coincide, deci, cu „viziratul" politic al lui Brătianu și cu prezența în opoziție a conservatorilor, pe care „Junimea" o împărtășește în întregime pînă în 1881, și parțial după aceea. Pentru Eminescu nu contează schimbarea cursului politic junimist din 1881. El își permite să-și nuanțeze atitudinea față de politica de la București, așa cum procedase și

la Iași față de cultură[17]. Nu devine disident, ca Xenopol și Panu, care de altfel vor părăsi „Junimea", ci intră mai curînd într-o relație de heterodoxie cu atitudinea oficială a „Junimii". Acesta este probabil motivul pentru care notele lui Maiorescu din 1908, la noua ediție din *Direcția nouă* (1872), nu menționează proza politică a lui Eminescu alături de cea a lui Th. Rosetti, Asachi și Heliade-Rădulescu[18]. Eminescu rămîne deci catalogat oficial ca poet și nu ca publicist, chiar dacă Maiorescu și alți șefi conservatori îi încredințează în acel moment *Timpul* și îi tolerează, adesea iritați, „extravaganțele"[19].

2. Concordanță ideologică

Faza ideologică a „Junimii" – discursul fondator (1867-1873) – este dominată de Maiorescu; Carp joacă un rol modest iar Eminescu este absent. După o tranziție scurtă, urmează faza (discursul) politică (după 1881); acum Carp este inspiratorul și capul mișcării, Maiorescu îl secondează iar Eminescu desfășoară o activitate paralelă, neoficială, întreruptă în 1883 de boala sa.

În acest proces există continuitate și discontinuitate, omogenitate și diversificare. Doctrina și modificările ei sînt fixate de către fondatori, dar discursul rămîne unul colectiv. În perioada cuprinsă între 1867 (apariția *Convorbirilor literare*) și 1889 (moartea lui Eminescu, apariția articolului lui Maiorescu despre Eminescu), există teme și variațiuni care circulă ușor de la un text la altul. Discursul grupului afișează continuitate în timp și omogenitate în cîmpul problemelor. El se naște gata format, după patru ani de discuții, și de fiecare dată cînd un nou text se adaugă celor mai vechi el dă aceeași impresie, de desăvîrșit, și niciodată de improvizație sau ezitare. Scriind sau vorbind mai tîrziu, Eminescu și Carp par să fi rămas perfect contemporani cu Maiorescu din anul 1867. S-ar putea spune că nu există dezvoltare în timp a discursului, ci mai degrabă extindere în spațiu, creștere circulară a unei teorii mereu egală cu ea însăși. Discursul junimist se constituie după modelul organic pe care

grupul îl foloseşte pentru a defini cultura „adevărată“, creşterea copacului[20]: discursul însuşi pare menit să demonstreze teoria. Există totuşi o falie: 1881. Omogenitatea de suprafaţă ascunde deosebiri de profunzime între înainte de 1881 şi după, divergenţe între indivizi şi subgrupuri, retragerea ciudată a lui Maiorescu, dispariţia – inexplicabilă – a cenaclului literar şi ea ascunde de asemenea, în viaţa grupului, ierarhiile, spiritul de mafia, afacerile. Mi-ar plăcea să pot reconstitui aici verigile care lipsesc, „semnele neîmblînzite“ ale acestor discordanţe.

Pentru început, aş spune cîteva cuvinte despre textele perfect sincronizate din care este constituit aproape întregul corpus. Spre exemplu, Eminescu susţine inamovibilitatea magistraţilor[21] şi stabilirea de „tocmeli agricole“[22], la fel ca şi Carp, care proiectează legi în acest sens. Cei trei autori sînt la fel de rusofobi, şi au aceleaşi motive (anexarea Basarabiei după războiul de la 1877, cînd românii au fost aliaţi cinstiţi ai ruşilor!)[23]. Toţi trei văd ca soluţie o alianţă cu Puterile Centrale, pe care Maiorescu o laudă într-un articol publicat în *Deutsche Revue* în 1881 (republicat în *Timpul* şi citat apoi cu simpatie de către Eminescu[24]), alianţă pe care Carp[25] o va transforma în realitate în 1882-1883. Cei trei autori privesc cu ochi buni acordul vamal cu Austria[26]. În marile probleme politice, decizia aparţine elitei, şi nu poporului: Carp transformă această idee în laitmotiv al discursurilor sale şi vede în toate manifestările politice violente acţiunile unei hoarde iresponsabile[27]. Mai moderat, Maiorescu dezaprobă şi el violenţa, de exemplu în 1888[28]. Eminescu enunţă aceleaşi principii, fără a avea ocazia să reflecteze asupra cazurilor concrete[29]. În 1881, Maiorescu interpelează guvernul cu privire la agitatorii socialişti[30], iar Eminescu scrie un articol despre fraţii Nădejde, suspendaţi din învăţămînt din cauza ideilor lor politice. El declară că socialismul nu este decît o formă arbitrară importată din străinătate, o prelungire a liberalismului şi, prin urmare, nejustificată în România[31]. Carp consideră că socialismul este o utopie, dar în 1889 îi invită pe primii deputaţi socialişti, V. Morţun şi I. Nădejde, la un joc democratic loial[32].

Maiorescu îl susține, și votează validarea mandatelor socialiste pe care conservatorii le contestă. Și așa mai departe.

3. Deosebiri de nuanță

Totuși, diferențele dintre Maiorescu, Carp și Eminescu sînt mai interesante decît concordanțele. În 1889, Maiorescu atacă „formele fără fond", pe care le exemplifică fără să le definească foarte exact. Argumentarea sa, de obicei atît de strictă, capătă aici un ton pasionat care arată, probabil, interferența cu discuțiile cotidiene în care, datorită consensului, era suficientă o terminologie „lejeră". Or, este interesant de observat că în discursurile lui Carp în Parlament (în 1876, 1879 și 1881) „formele de deasupra" și „fundamentele mai adînci"[33] capătă un sens mai clar în fața unui public care îl obligă pe orator la o terminologie mai explicită, pentru că nu îi cunoaște dinainte ideile.

Și Carp face distincția dintre cultură și politică, dar prin definiții funcționale, care nu mai sînt normative, ca la Maiorescu în 1867. Cultura este internațională, spune Carp, românii au importat-o din Occident, în timp ce politica este națională, ea servește interesele națiunii[34]. În acest discurs frapează folosirea pronumelui „noi": rolul său este cînd de includere (noi cei prezenți aici, deci membrii Parlamentului, ai Puterii), și se opune lui „ei" (poporul), cînd de excludere (noi junimiștii), și atunci se opune lui „voi" (liberalii, care-l acuzaseră pe Carp de cosmopolitism). Cînd îl folosește pe „noi" inclusiv, Carp subliniază o anumită egalitate a celor două partide: conservatorii, ca și liberalii, și-au preluat modelele din altă parte, și ambele partide sînt egal dedicate interesului național; deci acuzația de cosmopolitism provine dintr-o neînțelegere. Pe de altă parte, reapare diferența în privința alegerii modelului: conservatorii privesc către Germania, liberalii spre Franța, și de aici provin diferențe la nivelul programului politic. În altă parte[35], Carp face deosebirea între „libertăți", principii (abstracte) sau legi, pe de-o parte, și „democratizare", adică aplicarea lor concretă, pe de altă parte. Tot la acest nivel se situează, cred, și „formele

civilizației", denumire prin care Carp se apropie cel mai mult de terminologia lui Maiorescu și Eminescu. Carp opune aceste forme ale civilizației, muncii, presupoziție necesară și generatoare de forme[36]. Greșeala liberalilor și poate și a tinerilor „descreierați" despre care vorbesc Maiorescu[37] și Eminescu[38] este că nu au înțeles caracterul necesar al presupoziției: acolo unde munca nu precedă logic și cronologic aceste forme, ele nu au sens și nici justificare. Carp vorbește uneori în loc de muncă, despre avere, ca avînd aceeași funcție[39]. Maiorescu nu ajunge la acest nivel al explicației, cel mai important, în opinia mea, pentru că doar aici se pune problema unei relații generative între „profunzimea" economică și „suprafața" socială (ar fi interesant să comparăm conceptul de muncă la Carp, la economiștii liberali și la Marx). Eminescu privește și el munca drept fundament al societății[40]. Alte asertiuni gravitează în jurul acestora. În timpul discuțiilor asupra articolului 7 din Constituție, Carp face parte din numărul mic de deputați care nu-i acuză pe evrei de monopolizarea economiei românești. (Dimpotrivă, Eminescu aducea mereu astfel de acuze în *Timpul.)* În descrierea lui Carp, evreul este burghezul perfect, care trăiește din munca sa[41]. Munciți ca și el, spune Carp, și veți fi bogați ca și el! Prin urmare, nu trebuie să fie expulzați din țară, ci, dimpotrivă, luați drept exemplu, investiți cu drepturile pe care le merită și priviți ca un etalon care trebuie depășit. Iată un aristocrat care elogiază munca burgheză! La Carp și Eminescu, orice discuție despre „clasele pozitive" are la bază munca privită ca principiu justificativ (vezi mai jos). Eminescu vorbește și el despre cultura internațională, dar o opune educației naționale[42], prima fiind destinată spiritului, iar a doua întăririi caracterului. Pentru Eminescu, educația are în sarcină ceea ce la Carp trebuie să facă politica: protejarea intereselor naționale (nuanță semnificativă, dacă o plasăm în contextul diferențelor generale dintre omul politic Carp și intelectualul Eminescu). Pe de altă parte, acesta vorbește și despre cultura națională ca fundament al oricărei acțiuni a inteligenției, ceea ce Carp nu a afirmat niciodată, iar Maiorescu a redus-o la asertiuni generale despre limba și literatura poporului.

4. Sensul social: un flux blocat

Diferitele nivele de analiză utilizate de Carp, Maiorescu şi Eminescu scapă unei sistematizări economice şi sociologice obişnuite; nici unul dintre ei nu avea, de altfel, cunoştinţele tehnice necesare. Ei îşi puneau mai degrabă problema semnificaţiei sau lipsei de semnificaţie a instituţiilor româneşti reale. Dacă dorim să explicităm afirmaţiile lor, trebuie să le privim mai degrabă din perspectiva semioticii societăţii. Să ne amintim că L. Hjelmslev (1943, 1976; 1959, 1971) şi, după el, semiotica discursului în Franţa (mai ales semiotica lui A. J. Greimas, 1976, 1979) explică semioza, producerea de sens, ca pe o relaţie de solidaritate între „formele conţinutului" şi „formele expresiei". O operaţiune de decupaj în substanţa continuă a conţinutului *şi* în cea a expresiei creează forme (discontinue) ale conţinutului şi, respectiv, expresiei. Semioza presupune în mod necesar această operaţiune, pentru că nu este posibilă o relaţie globală între întreaga expresie şi întregul conţinut. Această structură de patru nivele este de natură semiotică, şi deci ea există oriunde există producere de sens, individual sau social. Structura în discuţie, obişnuită în lingvistică, este proiectată fără ezitare de către Hjelmslev asupra domeniului socio-politic: în plină epocă a războiului rece[43], el spune că diferenţele profunde dintre Est şi Vest trebuie căutate la acest nivel al formelor conţinutului.

Cred că schema lui poate fi aplicată şi în privinţa similitudinilor dintre cei trei junimişti şi a nuanţelor specifice fiecăruia. De fapt, pornind de la textele în discuţie, se pot reconstrui mai multe decupaje la nivelul formei, şi deci mai multe paradigme ale sensului social. Aceste paradigme nu se pot stabili cu uşurinţă şi compara foarte strict în diferitele texte în discuţie, din cauza unei terminologii destul de vagi. De exemplu, în viziunea lui Carp, programele politice par să aibă statutul de „forme" – partidele fiind instituţii, ca şi altele – dar ele sînt şi programe de acţiune *asupra* instituţiilor. Mai departe, după modelul german, conservatorii doresc dezvoltarea formelor actuale în sensul unei

democrații reale, în timp ce liberalii, urmînd modelul francez, tind spre dezvoltarea nesfîrșită a noilor libertăți.

Aș zice că junimiștii sînt de acord cu următoarele concluzii: 1) nu există corespondență între formele expresiei și cele ale conținutului: în consecință, libertățile sînt forme goale (ale expresiei), ele nu au conținut; 2) este necesar atunci sau ca aceste forme să fie înlăturate, sau ca să li se creeze un conținut, printr-un decupaj corespunzător la nivelul formelor conținutului. Dacă se acceptă ipoteza mea privitoare la existența unor astfel de concluzii comune și la posibila lor interpretare semiotică, atunci critica junimistă ar putea să cîștige, la nivelul discursului global, coerența care lipsește din anumite texte ale sale. Spre exemplu, „falsitatea“ instituțiilor nu constituie un atribut intrinsec al lor, ci este mai degrabă o valoare negativă atribuită relațiilor pe care ele le au, sau mai degrabă nu le au, cu unitățile de conținut. Faptul că instituțiile nu se potrivesc cu realitățile românești este, aș zice, un fapt semiotic fundamental: nu există semioză, și deci nici (producere, circulație de) sens social în România. Prin limbajul lor fundamental intuitiv, junimiștii definesc astfel un fapt esențial pentru orice societate: trebuie ca sensul social să circule, altfel însăși structura societății este eronată. Or, producerea de sens în România nu avea loc, în sensul că decupajul (substanței) conținutului – munca – nu corespundea aceluia al (substanței) expresiei – formele culturale, sau „formele civilizației“ – deci în țară nu exista o democrație reală. Altfel spus, această democrație nu era decît o aparență *(un paraître)*, și nu o realitate *(un être)*.

Junimiștii erau de acord mai ales cu faptul că în România nu există clasă de mijloc și că în locul acesteia apăruseră birocrații, care pur și simplu nu munceau. Existența formelor de expresie (instituțiile, formele culturale) crease artificial o formă de conținut (o clasă socială) care nu corespundea vreunei categorii de lucru (ca substanță a conținutului). Care erau atunci clasele pozitive, cele a căror muncă era reală? Doar țărănimea, declara Maiorescu cu un patos neașteptat; deasupra acesteia nu se află

decît o plebe socială[44]. Furia și mai mare a lui Eminescu lua aici forma nihilismului și a xenofobiei: el prelua aproape literal[45] termenii lui Maiorescu și definea această plebe ca pe o clasă suprapusă de politicieni, birocrați, proletari ai condeiului[46], de obicei străini. În altă parte, Eminescu precizează că artizanii, clasă pozitivă în sine, erau invadați de elemente străine[47]. Exista o țară legală[48] de indivizi cu drept de vot activ și pasiv, care datorită sistemului cenzitar, spune Eminescu, nu depășeau o cincime din popor. Viciul era mai profund decît se putea crede: din punct de vedere legal, deci, patru cincimi din popor nu existau! Față de proprietarii agrari, Eminescu are o poziție ambiguă: sînt ei o clasă pozitivă sau nu?[49] În această privință, Carp este foarte explicit, considerîndu-i o clasă pozitivă, și adăugîndu-le țăranii, artizanii și „guvernanții“, pe care-i împarte în subcategorii: magistrați, învățători și cadre din administrație[50]. Termenul de „guvernanți“ este utilizat într-un sens foarte larg, apropiat de ceea ce se înțelege astăzi prin „the New Class“: profesiunile liberale și tehnocrații. Despre restul de patru cincimi din popor, Carp nu spune nimic, ca de altfel nici Maiorescu.

V. Programele și grupurile

1. Trei interpretări

Junimiștii sînt, deci, de acord asupra tabloului general al societății, dar diferă în privința sensului exact al termenilor folosiți și a soluțiilor ce se întrevăd. Maiorescu și Eminescu vorbesc foarte puțin despre proprietari și atribuie birocrației o valoare complet negativă; în plus, Eminescu lansează critici împotriva politicianismului[51], pe care Maiorescu se pare că-l ignoră. Carp ezită între guvernanții răi și cei buni (profesiunile liberale). Țăranii, oamenii de condiție modestă, sînt valorizați la maximum de Eminescu, moderat de Maiorescu și deloc, cu

excepţia cazului în care fac obiectul unor reforme conservatoare, de Carp. Ne putem întreba care este semnificaţia acestor diferenţe. Eu cred că ele arată apartenenţa celor trei autori la trei subgrupuri diferite din interiorul „Junimii". Este, deci, vorba despre sub-programe ideologice diferite, care corespund intereselor unor grupuri sociale diferite, de obicei ascunse prin coeziunea afişată în exterior de „Junimea".

Carp şi Eminescu vorbesc tot timpul despre muncă, dar ei înţeleg prin aceasta munca agricolă. Eminescu desconsideră munca non-manuală, iar Maiorescu o ignoră. Munca specifică, munca *lor înşişi*, nu este menţionată nici de poet, nici de eseist, nici de avocat. Acest nivel este cel la care începe să aibă o semnificaţie apartenenţa celor trei autori la grupuri sociale diferite.

2. Programul Carp

2.1. Îşi arogă locul de articulaţie al sistemului

Carp, marele proprietar de terenuri paternalist, valoriza munca agricolă doar ca muncă a ţăranilor. Într-un fel, el face parte din universul rural, dar ştie foarte bine că mediatorul necesar între acest univers şi Statul modern este o a treia clasă, cea a birocraţilor. Ea este bună sau rea, munca ei este legitimă sau nu, după cum reprezintă, sau nu, clasele tradiţionale. Această legitimitate condiţionată are valoarea unui contract de putere: birocraţii nu au (nu trebuie să aibă) putere proprie, ci doar o putere delegată de sursele „autentice" ale acesteia.

Ca guvernant, Carp face şi el parte din noua clasă, iar dacă există o delegare a puterii, aceasta trebuie să treacă chiar prin grupul său, junimist şi/sau conservator: marii proprietari (între care şi Carp) îi investesc pe guvernanţi (între care şi Carp) cu putere, prin intermediul unui grup de presiune socio-politic şi cultural, „Junimea" (între care şi Carp), care asigură atît

controlul cît și justificarea normativă. Teoria politică a lui Carp ia naștere chiar în locul unde se produce trecerea de la clase la legi, de la formele conținutului la cele ale expresiei. De fapt, Carp vorbește în numele unui grup care, prin discursul său (teoretic) de fondare, își arogă dreptul de a defini semioza socială și de a judeca dacă acesta funcționează, și în ce fel. Semioza, odată descoperită, devine locul unei noi puteri, aceea privitoare la circulația sensului social. Locul puterii normative devine locul puterii politice. Grupul condus de Carp își arogă dreptul la putere pentru că a obținut (sau acaparat?) știința corespunzătoare. Cu alte cuvinte, Carp valorizează *semnificația:* nici semnificatul, nici semnificantul, ci relația dintre acestea. Subiectul semiotic („noi" cu valoare exclusivă) creează un sistem cu scopul de a se plasa în poziția forte a acestuia, el este Destinatarul-judecător care își transformă știința în sursă de legitimitate, și prin aceasta în putere.

2.2. Liberalilor și conservatorilor le oferă punctele neînsemnate ale sistemului

Pe de altă parte, grupurilor rivale li se atribuie punctele slabe ale sistemului. *Liberalii* nu sînt interesați, după Carp, decît de semnificanții goi; ei se înșală, știința lor este eronată. Mai mult, ei nu constituie o entitate de conținut reală: nu muncesc și nu au avere. Putem observa acum că paradigmele invocate mai sus sînt omologabile. Carp își plasează adversarii la nivelul, devalorizat, al unei forme de expresie vidă. Această operațiune nu poate fi înțeleasă decît în interiorul paradigmelor politice, bazate pe principiul concurenței: a destina adversarilor un loc slab într-un sistem teoretic este doar un mod, printre altele, de a le devaloriza acțiunile politice; orice discuție teoretică este o formă de competiție practică. Pe de altă parte, vedem foarte bine că sistemul creat la finalul anilor 1870 mai are o poziție slabă, pe care junimiștii o vor atribui, după discursul despre Era Nouă din 1881, vechilor *conservatori.* Acum, distanțele impuse se vor transforma într-o concurență directă, echivalentă cu aceea cu liberalii: îi vom vedea mai tîrziu pe junimiști aliindu-se cu

liberalii împotriva conservatorilor! Al doilea loc slab este cel al semnificaţilor în sine, tradiţionali, ai muncii sau ai averii, diferiţi de semnificanţii care derivă din cultura modernă. Conţinuturile în sine sînt la fel de de nesemnificative ca şi formele în sine. Greşeala conservatorilor este riguros simetrică greşelii liberalilor: nici unul dintre cele două partide nu participă la comunicare, la circulaţia dorită a sensului social, şi, în consecinţă, cele două partide extreme sînt în mod egal devalorizate. Dimpotrivă, la centru, în locul de articulare dintre semnificanţi şi semnificaţi se găseşte adevărul (teoria lui Carp), la nivelul ştiinţei, iar partidul junimist, la nivelul puterii. În Parlament, Carp vorbeşte în numele „Junimii", dar în interiorul „Junimii" este purtătorul de cuvînt al unui subgrup pentru care problema esenţială este trecerea de la teorie la practică, de la ştiinţă la putere. El transformă această construcţie teoretică în justificare şi ghid de acţiune. Discursurile sale din perioada 1876-1881 constituie premisele acţiunilor sale politice de după 1881. Prin aceasta, Carp îşi asigură şi *în* „Junimea" locul dominant: el atribuie acesteia funcţia pe care ştie foarte bine că doar el şi prietenii săi fondatorii, secondaţi eventual de guvernanţi, pot să o îndeplinească; ceea ce o vor şi face. Doar ei puteau fi intermediarii dintre clasele pozitive, ştiinţă (teoretică) şi putere (politică). Teoria lui Carp este, deci, expresia unei forme de concurenţă care, de această dată, funcţionează chiar în interiorul grupului „Junimea".

3. Programul Eminescu

Membru al unei familii de boiernaşi, Eminescu se simte altfel solidar cu ţărănimea decît P. Carp. Pentru a vorbi despre ţărani, el foloseşte un „noi" cu valoare inclusivă, şi dă o valoare maximă modului de viaţă tradiţional, pe care adesea îl asociază cu vechii boieri dintr-o comunitate idilică. Modelul său legitim de muncă este tot cel agricol, căci el le refuză claselor urbane, cu excepţia meşteşugarilor (acum decăzuţi), justificarea prin muncă. Este totuşi surprinzător că Eminescu nu vorbeşte niciodată despre propria sa muncă, aceea a poetului, şi nu le

atribuie nici o competență specială artiștilor. Se știe că *Epigonii* desconsideră generația sa, în comparație cu cea anterioară. Imaginile decadenței, ale neputinței sau ale fugii, evaziunii, constituie portretul negativ al unui „noi" decăzut, ale cărui unice excepții sînt scriitorii „sănătoși", inspirați de viața populară tradițională: Alecsandri, Creangă, Slavici. N. Gane (Eminescu apără *Logica* lui Maiorescu, dar nu vorbește despre *Direcția Nouă*, și pare că nu înțelege inovația estetică produsă de acest articol). Pe de altă parte, Eminescu îi critică violent pe „proletarii condeiului", expresie ambiguă care se poate referi atît la ziariști și scriitori cît și la birocrați, acuzați de corupție, spirit mercenar, oportunism, lipsă de convingere și de spirit civic. Gata să-și vîndă munca intelectuală pentru a trăi, pentru că nu are proprietate (adevărată, cea a pămîntului), acest personaj nesănătos amintește de intelectualii declasați deplînși de Carp[52]. De altfel, Eminescu însuși a fost „proletar al condeiului", și chiar în momentul în care îi critica pe aceștia în *Timpul*[53]. Eminescu detestă grupul căruia îi aparține, cel al „proletarilor condeiului", pentru că și el este unul dintre aceștia, și se detestă pe sine pentru că își detestă grupul. Dimpotrivă, Carp îi apreciază pe guvernanți pentru că li se asociază. Eminescu nu are orgoliul profesiei sale, și imaginea idealizantă a geniului, pe care, urmîndu-l pe Maiorescu, ne-a plăcut să o interpretăm la Eminescu ca pe o proiecție a sinelui, capătă în contextul discuției noastre mai degrabă sensul unei compensații, a unei fugi, a unei regresiuni cauzate de frustrare și oroarea existenței cotidiene. Provenit dintr-o clasă stabilă, dar fără putere socială reală, Eminescu îi respectă valorile (munca, sănătatea, simplitatea), dar își asumă și limitele și lipsa ei de ambiție socială. Pentru el, știința pe care o acumulează nu este semnul vreunei promovări (de aceea nu acceptă transformarea ei în putere, conform regulii la „Junimea"), ci mai degrabă cel al unei lipse, rupturi, al unei *Entfremdung* de lumea originară. Munca sa nu-i aduce promovarea, ci căderea într-o clasă damnată. Atît grupul de referință și cel de origine, boiernașii, răzeșii, cît și cel de apartenență și de muncă, „proletarii condeiului", sînt rupte de circuitele care valorizează sensul social. Dacă P. Carp aparține unui subgrup din

„Junimea“ care creează sistemul şi în care el îşi asigură o poziţie puternică, Eminescu este membru al unui subgrup refuzat de sistem pentru că nu corespunde muncii pozitive cerute de acesta, nici din perspectiva ştiinţei (a sa este o anti-muncă, neproductivă şi damnată), nici din aceea a averii (pe care nu a avut-o niciodată, sau a pierdut-o). Eminescu şi subgrupul său rămîn marginali la „Junimea“. Ei participă la contestare, dar sînt excluşi din organizarea întreprinsă de „Junimea“. Caracterul marginal determină o radicalizare a acestui subgrup: el repudiază pînă la capăt formele sociale. Competenţa sa nu este legitimă: el o amplifică atunci într-o activitate de generalizare. Este exclus din jocul politic: atacă de aceea politicianismul în întregime. Se observă cu uşurinţă corespondenţele dintre biografiile membrilor acestui subgrup de „executanţi“ (Eminescu, Slavici, Caragiale, Creangă) şi ideologia pe care o dezvoltă, totuşi modul în care ei le conştientizează nu este comparabil cu cel al subgrupului lui Carp. Ei înţeleg diferenţa, dar nu ştiu nici să o interpreteze, nici să o definească, pentru că nu pot tăia cordonul ombilical care-i leagă de „Junimea“. Relaţiile dintre tată şi fiu, client şi patron, asupra cărora s-ar putea specula la infinit, îi împiedică să înţeleagă că această identitate misterioasă şi insesizabilă este identitatea de intelectual.

4. Programul Maiorescu

Şi Maiorescu? Provenit dintr-un mediu intelectual burghez, este singurul dintre fondatori care nu este aristocrat. Din punct de vedere cultural, el este liderul unui grup faţă de care este social inferior. Nefiind nici proprietar de pămînt, este de asemenea singurul care trăieşte de pe urma muncii sale intelectuale ca profesor şi avocat. Dintre cei trei autori discutaţi aici este tot singurul care în paradigma sa nu priveşte munca drept substanţă a conţinutului. Spre deosebire de Eminescu, el este mîndru de munca sa, dar spre deosebire de Carp, nu o conceptualizează şi nu îi conferă nici un rol în sistemul societăţii. S-ar zice că Maiorescu şterge în grup urmele identităţii sale, atît social cît şi teoretic. Burghezul a devenit modelul de comportament al

acestui subgrup al unui club aristocratic iar fiul revoluționarului de la 1848 a devenit teoreticianul contemplării dezinteresate a artei. În cultura română, cunosc puține exemple ale unei astfel de ștergeri sistematice a urmelor vieții în operă.

Maiorescu nu a produs, ca P. Carp, o teorie a practicii socio-politice, ci una a culturii. Cu alte cuvinte, el a produs pentru un sector al vieții publice modelul pe care Carp îl va generaliza pentru întregul ei. Dacă poezia exprimă idei într-o formă sensibilă iar știința într-o formă neutră (să spunem non-sensibilă), poezia (arta) se opune științei ca și frumosul adevărului, în cadrul unei culturi care este sănătoasă dacă respectă această opoziție categorială. Dimpotrivă, non-poezia, care nu atinge frumosul, și non-știința, care nu atinge adevărul, formează domeniul corelativ al non-culturii, sau al unei culturi bolnave, false. O relație asemănătoare pune în opoziție poezia (arta) și politica, după criteriul „utilitate ideală *versus* utilitate practică". Maiorescu nu a precizat relația dintre știință și politică, deși am putea încerca să o reconstituim după o a treia formă de utilitate. Mă limitez la schițarea relației artă/politică, care are cea mai mare relevanță pentru discuția noastră. Toate eseurile lui Maiorescu între 1867 și 1873 sînt consacrate datoriei criticismului de a îndepărta falsa cultură și de a o susține sau crea pe cea adevărată. O cultură sănătoasă cunoaște deci separația artă/politică: fiecare domeniu are propria formă de utilitate; acesta este programul *Direcției Noi* de la „Junimea". Vechea direcție nu ținea seama de această separație, și producea de aceea o falsă cultură.

Maiorescu stabilește, deci, un prim decupaj în substanța conținutului, dar acesta este unul deductiv, cu o valoare teoretică independentă de utilizarea practică: orice politică, distinctă de artă, este legitimă, fie ea conservatoare sau liberală, orice artă care nu se amestecă în politic este legitimă, fie ea națională sau „decadentă". Aceste implicații ale eseurilor lui Maiorescu par paradoxale, și chiar îi contrazic eseurile de mai tîrziu, ca și pe cele ale lui Eminescu. Mi se pare că acest paradox este eliminat dacă îl comparăm cu pozițiile lui Carp și Eminescu în ansamblul

„Junimii". Distincţiile binare ale lui Maiorescu nu fac referire directă la interesele politice ale junimiştilor, care de altfel nici nu formau la momentul respectiv un partid politic. Maiorescu stabileşte diviziunile formelor conţinutului, însă nu şi relaţiile lor cu substanţa conţinutului, munca, deci nu încearcă să *ancoreze* formele în conţinutul naţional, cum fac Carp şi Eminescu mai tîrziu. Carp aplică formele specifice unor clase şi grupuri specifice societăţii româneşti. Discursul său din 1881 şi reformele care vor urma vor să redea fiecărui grup autonomia politică (ceea ce Maiorescu făcea în sfera artei), anulînd astfel statutul de client pe care aceste grupuri îl aveau faţă de partidele politice şi de bugetul naţional[54]. Desigur, aceasta este strategia declarată de Carp, dar analiza dezvăluie astăzi şi ce se ascunde în spatele discursului: de fapt, autonomia mai multor domenii ale vieţii publice era un mijloc excelent de a frîna influenţa partidului liberal asupra grupurilor respective. În perioada lungii guvernări a lui Ion Brătianu (1876-1888), supremaţia liberalilor în birocraţia naţională şi locală era permisă şi justificată printr-o viziune heteronomă asupra culturii şi societăţii – exact viziunea liberală. Dimpotrivă, descentralizarea, autonomizarea birocraţiei, limitarea activităţii sale doar la problemele locale, aşa cum propuneau reformele lui Carp, o depolitizează şi o fac dependentă, prin relaţii tradiţionale de autoritate, de păturile locale ale puterii, în cazul nostru de vechii boieri. Se vede, deci, că teoria lui Carp este puternic contaminată de politică, ea este o teorie a practicii şi nu un sistem ideologic. Exact aici descoperim diferenţa dintre Maiorescu şi Carp.

VI. Alte trei cercuri ale „Junimii": ideologii, politicienii şi intelectualii *(vezi II.2)*

Maiorescu este un ideolog: el clădeşte un sistem care depăşeşte interesele imediate ale partidului, dar care corespunde unui tip anume de societate. Astfel el susţine, însă doar indirect,

partidul care dorește să instaureze respectivul tip de societate. În societățile burgheze europene, autonomia artei era un fenomen general, iar Maiorescu nu face decît să avanseze și el în direcția generală a mișcării. Nici partidul liberal nu dorea altceva, dar se gîndea să-și atingă scopul prin mijloacele puțin rudimentare, puțin naive, ale propagandei revoluționare, extrem de retorice. Arta heteronomă domină societatea românească după 1821, inclusiv în perioada Cuza, propunîndu-și misiunea de „deșteptare" a poporului („deșteptare" *versus* „somn", iată metaforele obsedante ale secolului XIX românesc!) printr-un program național de acțiune. Odată acesta realizat, puterea reală devine miza discuției. Contra-programul junimist de artă și știință autonomă vizează, între altele, spargerea alianței anterioare dintre inteligheнția și partidul liberal. Aici acționează polarizarea socialului și a culturalului: contra-programul junimist *versus* programul difuz al ideologiei liberale, partidul junimist (și consevator) *versus* partidul liberal. Maiorescu vorbește, deci, în numele unei părți din inteligheнția și intră în concurență cu alte grupuri ale acesteia. În acel moment, el vorbește în numele întregii părți junimiste a inteligheнției, ca *ideolog* al grupului, în timp ce prietenul său Carp va vorbi mai tîrziu, după diferențierea internă a grupului, doar în numele *politicienilor* junimiști. Se observă încă o dată interesele care-l conduc pe Maiorescu la producerea unui program anti-liberal al artei autonome, și nu al artei heteronome: primul oferea scriitorilor independența și, în contextul entuziasmului epocii față de progresul social, avea mai multe șanse să fisureze monopolul liberal decît un program obișnuit, tot heteronom, dar îndreptat explicit împotriva liberalilor. Junimismul lui Maiorescu rămîne totuși de natură ideologică: sistemul său *ar fi putut* să fie utilizat și de către adversari, dar, din cauza absenței unei ideologii comparabile în cîmpul advers și a polarizării grupurilor sociale și culturale, liberalii nu înțeleg că ar putea întoarce armele lui Maiorescu împotriva lui însuși! O astfel de posibilitate nu ar fi putut să apară în cazul programului lui Carp, datorită caracterului său concret politic. În orice caz, doar o neînțelegere la nivelul

analizei a putut acredita ideea că junimismul „reflectă“ interesele „burgheziei și proprietarilor de pămînturi“.

Pe de altă parte, dacă prin instaurarea unei autonomii a artei, artiștii și oamenii de știință, deci intelectualii, sînt excluși din politică, asta înseamnă că intelectualii au o competență pe care politicienii nu o au[55]. „Junimea“ își asigură astfel un loc propriu într-o societate fluidă și care are prea puțin respect față de specificitate. Și aici Carp va generaliza strategia lui Maiorescu. Intelectualii sînt acum, ca și țăranii mai tîrziu, declarați stăpîni absoluți asupra domeniului lor, care este o parte a sferei statului[56]. În nici unul dintre cazuri reforma nu implică o diminuare a puterii boierilor prin confiscarea bunurilor lor. „Junimea“ construiește mai degrabă lumi paralele, mai bine spus piețe paralele, unde locuitorii acestora practică concurența între ei fără să atenteze la piața vecină. *Ideologul* Maiorescu întemeiază acest sistem prin norme exterioare pe care le împrumută de la cultura germană, așa cum *politicienii* îl împrumută din viața politică germană pe prințul Carol (vertijul analogiilor îl amenință tot timpul pe cel care studiază fundamentele societății burgheze românești!). Totuși, Carp justifică mai tîrziu acest sistem prin norme și interdependențe interne, fără apel la exterior. Maiorescu este un ideolog în sensul premodern, precapitalist al cuvîntului, care creează un sistem în acord cu lumea burgheză pe cale de-a se constitui sub ochii lui. Carp este un politician, care își scrie textele după diferențierea internă a „Junimii“, pentru un partid care se manifestă într-o societate deja burgheză.

Mai trebuie menționat și un alt aspect al ideologiei lui Maiorescu: el nu face doar distincția între artă și politică, ci și pe aceea între artă și non-artă, cultură și non-cultură. Maiorescu fondează o ordine nouă, dar trimite și la haosul non-semnificației, pe care îl exclude din sistemul său. Aceasta este din nou o atitudine semiotică: se face distincția între un semn și altul, dar și între semn și non-semn, ultimul fiind egal cu non-existența. Acest sistem normativ este non-istoric: ideologia are vocația eternului: sau i te supui, sau cazi în non-existență. Iată motivul pentru care, în pofida asemănărilor, sistemul lui

Maiorescu supraviețuiește în întregime autorului său, în vreme ce sistemul lui Carp îi supraviețuiește acestuia doar datorită pluralismului social pe care se fondează, și nu datorită conținutului său concret.

Eminescu nu este nici ideolog, nici politician. El nu creează nici vreun sistem, nici vreo politică, nu vizează generalul, ca Maiorescu, dar nici particularul, precum Carp. Ideologia sa rurală și naționalistă este o variantă a junimismului cu care „Junimea“ nu prea știe ce să facă. De fapt, Eminescu este un intelectual tocmai pentru că nu acceptă statutul desemnat de Maiorescu, acela de tehnocrat admirat pentru meseria sa, dar exclus din circuitul oficial. El își caută legitimitatea la nivelul substanțelor eliminate de „Junimea“ din sistem: cele patru cincimi din popor la nivelul conținutului și cultura națională la nivelul expresiei. În fond, heterodoxia sa este mai semnificativă decît disidența altor junimiști, pentru că ea ține de statutul general al intelectualului epocii. Eminescu nu refuză sistemul instituit de junimiști, ci doar locul de tehnocrat care i se oferă. El tinde spre poziția de ideolog și propune o variantă teoretică proprie, care este mai largă într-un sens, mai restrînsă în altul, față de cele ale lui Carp și Maiorescu. Concurența – eșuată – a lui Eminescu se situează la nivelul grupului. Varianta sa este tolerată de „Junimea“, dar nu este acceptată ca ideologie oficială, la fel cum și subgrupul său este tolerat, dar marginalizat în ierarhia grupului. Eșecul intelectualilor, ca și succesul politicienilor, se produce concomitent pe două nivele, cel al ierarhiei „Junimii“ și cel al ideologiei. Intelectualii sînt deci lăsați să alunece de pe poziția de guvernanți pe aceea de executanți. Producțiile lor sînt tolerate, dar nu clasificate ca ideologice sau politice. Singurul lor statut oficial este acela care le revine prin ideologia subgrupului învingător: sînt scriitori, o variantă de tehnocrați.

În 1881, intelectualii ignoră schimbarea de tactică a lui Carp: iată un semn de independență. Presiunea politicienilor crește: Slavici și Caragiale părăsesc redacția de la *Timpul*. Eminescu

luptă de unul singur şi se prăbuşeşte. După moartea sa psihică, Slavici va merge la *Tribuna* iar Caragiale îşi va căuta calea printre noile orientări din anii 1880-1890. Acestea vor recupera varianta Eminescu care devine dominantă la începutul secolului XX, în populismul lui Iorga şi la *Sămănătorul*. Noua „şansă" a lui Eminescu este semnificativă: varianta sa era de fapt pre-populistă, şi de aceea nu putea fi selectată de „Junimea". Pe de altă parte, populismul lui nu implică o conştientizare din partea intelectualilor ca atare, aşa cum vor face populiştii de la începutul secolului, căpătîndu-şi identitatea printr-un acces violent de vinovăţie. Intelectualii de la „Junimea" îşi „simt" caracterul diferit prin refuzul de a li se legitima ideologia şi prin marginalizarea la care sînt supuşi. Statutul lor se constituie printr-o negare, şi nu printr-o definiţie pozitivă. Singura reacţie pe care o au este de a refuza statutul de tehnocraţi, printr-o insistenţă extremă asupra propriei variante ideologice. Eşecul înseamnă căderea lor în boemă, prima boemă românească. Intelectualii de la „Junimea" pierd ocazia de a se defini ca grup specific, ei nu fac decît să aspire la statutul altora, acela al ideologilor. Refuzînd statutul de tehnocraţi, cerînd să se exprime cu voce tare în problemele publice ei sînt deja intelectuali, numai că ignoră acest lucru.

„Junimea" era la început, în anii 1860, un grup al inteligenţiei româneşti unde exista o anumită diferenţiere internă între fondatori, guvernanţi şi executanţi. Prin punerea la punct de către Carp şi Maiorescu a sistemului social, prin alunecarea grupului către politică în anii 1870, această diferenţiere este împinsă către ruptura din anii 1880 între guvernanţi, deveniţi politicieni, şi executanţi. Ea este acceptată de Maiorescu şi Carp, care speră, conform teoriilor lor, în transformarea tuturor executanţilor în tehnocraţi. Maiorescu ideologul şi Carp politicianul vor fi mulţumiţi de succesul operaţiunii: tehnocraţii rămîn în afara politicii. Succesul nu înseamnă însă că triumful este complet. Mai rămîne un reziduu, cel al executanţilor care *nu vor* să devină tehnocraţi, şi care astfel ies din sistem şi se instalează în afara lui. Aceştia sînt *intelectualii*, o categorie

neprevăzută nici de Maiorescu, nici de Carp. Nesupuşii se vor întoarce împotriva sistemului care i-a eliminat. În anii 1880, aceşti nesupuşi sînt doar neliniştiţii în căutarea propriei identităţi, pe care o vor descoperi abia spre sfîrşitul secolului.

În anii 1880, „Junimea" demonstrează clar sfîrşitul ideologilor. În 1871, cînd ministrul Costaforu îi propunea lui Maiorescu să intre în viaţa politică, avea loc întîlnirea de la Sturdza, pe care Maiorescu o va comenta un an mai tîrziu[57]. Scena are pentru mine o altă semnificaţie decît aceea dată de Nicolae Manolescu[58]: pe Maiorescu nu îl linişteşte contemplarea eternităţii artei în faţa agitaţiei cotidiene, ci îl chinuie alegerea între ideologie şi politică; seninătatea nu este în cazul lui decît o tehnică de convingere şi un efect de stil, care şterg, ca de obicei la Maiorescu, urmele subiectivului. În decursul acestei scene, Maiorescu îi observă pe ceilalţi şi în acelaşi timp ia parte la decizii. Ca ideolog, încă se situează deasupra intereselor, ca politician, este deja prins în ele. Ca ideolog, gîndeşte că poate este momentul să coboare de pe culmi, pe unul dintre versanţii muntelui, către politică. Ar fi putut alege în 1871 un alt versant, cel al ştiinţei, de exemplu ca lingvist (îşi demonstrase deja competenţa în acest domeniu). Plasat la înălţime, ideologul este echidistant faţă de toate cîmpurile acţiunii: artă, ştiinţă, politică. Maiorescu alege politica. Nefericită alegere pe termen scurt: Carp, politician profesionist, revine mai tîrziu de la Berlin şi îi demonstrează inoportunitatea petiţiei Sturdza, care nu va fi de fapt niciodată discutată în Parlament[59]. Nefericită alegere cu scadenţă medie: Maiorescu nu va mai scrie, timp de aproape zece ani, articole importante. Nefericită alegere cu scadenţă lungă: Maiorescu politicianul nu va supravieţui ideologului. Dimpotrivă, ideologia sa şi sistemul său normativ domină şi astăzi cultura română.

Vremea ideologilor era pe sfîrşite, cea a politicienilor sosea, deja începuse. Apogeul politicienilor este anul 1881: Carp trece de la contestare la organizare, de la discursul ideologic la reformele politice. Maiorescu nu are nimic de spus: îl urmează, doar. Trage concluzia cîţiva ani mai tîrziu: anunţă sfîrşitul criticii

normative, altfel spus sfîrşitul ideologiei, şi al lui însuşi. *Poeţi şi critici* (1886) este transpunerea în literatură a *Erei Noi*. Literatura, ca şi democraţia, sînt fapte împlinite: nu mai este vorba de critică, ci de organizare. Piaţa literară, ca şi celelalte pieţe, îşi reglează singură producţia. Criticul trece la analiza detaliilor, îşi „organizează" teritoriul, le acordă lui Caragiale şi Eminescu ceea ce li se cuvine. Fiecare grup social, fiecare scriitor, după dobîndirea autonomiei şi la adăpost de amestecurile din exterior, trebuie să primească dreptul după ce şi-au făcut datoria.

Era nouă înseamnă victoria lui Carp asupra lui Maiorescu, victoria politicienilor asupra ideologilor, excluderea tehnocraţilor, a lui Eminescu, din circuitul politic real, dar şi apariţia intelectualilor ca grup specific. Ca intermediar cultural-politic, „Junimea" îşi trăieşte sfîrşitul. Asistăm acum la ruptura între tehnocraţi, politicieni şi intelectuali. Arta autonomă se naşte în singurătate, pe cînd politica îşi face jocul la adăpost. Intelectualii îşi vor descoperi identitatea şi vor alege discursul critic ca discurs propriu[60]. În secolul XX, intelectualii de toate orientările, nemulţumiţi şi fără putere, se vor îndrepta împotriva burgheziei. Ei pot spune orice, pentru că aproape nimic nu contează. Nu mai au acces la deciziile politice, aşa cum mai credeau încă în vremurile bune, apuse, ale anilor 1870! Dar, spre deosebire de tehnocraţii supuşi, care muncesc în linişte, intelectualii nu acceptă sistemul, şi vor face să se audă o voce critică. Inteligheniţia va fi populistă sau apolitică, modernistă sau elitistă. Acestea sînt, la sfîrşitul secolului XIX, cele două instituţionalizări (Burger Chr. (ed.), 1979) ale literaturii în România, şi ele continuă, într-un sens care se cere încă studiat, împărţirea inteligheniţiei în intelectuali şi tehnocraţi.

NOTE

1. Ar fi interesant de studiat aceste mituri: geniul nefericit, copiii naturii pierduți în lumea urbană etc.: sînt mituri romantice care au bîntuit imaginația burgheză, de la Maiorescu pînă la Călinescu, deci pînă după dispariția romantismului. Aceste mituri au fost prea puțin studiate ca atare, ca produse ideologice adică, și acesta e, poate, unul din motivele pentru care intelectualii români și opinia publică își trăiesc, și astăzi, trecutul în mod mitic.

2. Șt. Zeletin, 1925 (cf. și Mureșan, 1975). Zeletin nu acordă nici o importanță diferențierii interne de ideologie la „Junimea". Z. Ornea, 1966. Nu mai menționez titlurile, foarte cunoscute, ale lucrărilor lui Ibrăileanu și Lovinescu.

3. În ciuda eforturilor de a-l „recupera" pe Eminescu (cf. de exemplu, prefața lui Al. Oprea la vol. IX din *Operele* lui Eminescu), care sînt, mai degrabă, tot atîtea semne ale culorii politice a momentului, trebuie să recunoaștem, odată pentru totdeauna, că cel mai mare poet român al secolului XIX a fost și cel mai conservator ideolog al său. Prin xenofobia lui, ca și prin alte atitudini pe care nu le pot analiza aici, Eminescu se situează, de fapt, la dreapta lui Carp și a altor conservatori „luminați".

4. Mă refer la lucrările lui P. Bourdieu, mai ales la cele din 1970 și 1979. Deoarece nu aplic aici un anumit model de analiză, renunț la referințele specifice.

5. K. Mannheim, 1936, p. 2.

6. R. Debray, 1979, p. 43-44.

7. Scrisoare a lui Maiorescu către Eminescu (1974), în C. Regman (ed.), 1971, vol. II, p. 48.

8. Scrisoare a lui Eminescu către Maiorescu, în E. Lovinescu, 1943-1944 (1974), p. 126.

9. T. Maiorescu, 1978, p. 139.

10. *Idem*, p. 141, 147.

11. K. Mannheim, 1929, p. 336-356.

12. Scrierile politice ale lui Maiorescu au titlurile și datele următoare: *Discursuri parlamentare cu privire asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol I* (1866-1899); *Istoria contemporană a României* (1866-1890).

13. K. Mannheim, 1929, p. 334.

14. T. Maiorescu, 1978, p. 153.

15. E începutul junimismului politic. Costaforu, ministrul Afacerilor Străine, care îl însoțea pe Prințul Carol la Iași, i-ar fi propus lui Maiorescu „ca membrii societății «Junimea», ca oameni inteligenți și cultivați ce erau, să mai lase literatura pe planul al II-lea și să se ocupe cu politica militantă a țării" (C. Gane, 1937, vol. I, p. 150-151). Maiorescu a transmis propunerea junimiștilor, care, la început, au rîs în hohote și apoi au acceptat-o, deoarece guvernul apăra, în dauna Fracțiunii liberale de la Iași,

programul Divanelor ad-hoc (1857). Se poate vedea limpede că junimiştii situau în acel an, şi nu în 1848 sau în 1859, începutul României moderne.

16. C. Gane, 1937, vol. I, p. 319.

17. Discursul lui Carp, *Era Nouă*, este reprodus în *Timpul* (controlat pe vremea aceea de Eminescu) pe 2 aprilie 1881. La 16 aprilie, Eminescu publică un articol ironic, sub titlul *Era Nouă*, în care afirmă că această Eră Nouă (care, după el, este... era liberală!) nu înseamnă decît înmulţirea oligarhiilor, în timp ce „plugul lui (al ţăranului, S.A.) e acelaşi ca sub Mircea Vodă“ (Eminescu, 1941, vol. II, p. 230). O neînţelegere? O gafă politică? Într-o serie de articole *Pentru ce s-a retras d. Brătianu?*, publicate în 17, 19, 20 şi 21 aprilie, Eminescu susţine că Brătianu a început tratativele cu Carp pentru că a recunoscut eşecul politicii liberale şi din nevoia de „o nouă organizare a ţării“. Oare, Eminescu, prin această aluzie pozitivă la programul lui Carp, *revine* asupra articolului precedent?

18. T. Maiorescu, 1978, p. 201, 208.

19. I. Slavici, 1967, p. 597.

20. M. Eminescu, 1941, vol. II, p. 251.

21. M. Eminescu, 1980, p. 480; *idem*, 1941, vol. II, p. 210-212 (articol publicat în *Timpul* la 26 februarie 1881). Legile respective fac parte din programul *Erei Noi* (1881), al lui Carp (C. Gane, 1937, vol. I., p. 242-262).

22. M. Eminescu scrie despre aceste contracte pe 27 ianuarie 1882 în *Timpul* (194, vol. II, p. 407-412). Carp vorbeşte despre proiectul unei legi corespunzătoare pe 11 februarie 1882, dar şi în discursul său din 5-6 octombrie 1879 şi din 30 martie 1881 (C. Gane, 1937, p. 230, 258).

23. M. Eminescu publică o lungă serie de articole despre Basarabia în *Timpul*, aprilie-iunie 1878 (1941, vol. I). Ele au fost republicate într-un volum separat de Ion Dumitru Verlag, München, 1981.

24. Articolul lui Maiorescu apare la 1 ianuarie 1881 în *Deutsche Revue*. Eminescu scrie despre acest articol şi despre criticile din *Românul*, pe 6 martie 1881 (*Timpul*, 1941, vol. II, p. 199-202).

25. C. Gane, vol. I, p. 295. Carp va apăra mereu această alianţă şi va pleda, în 1914 şi 1916, pentru intrarea necondiţionată a României în război alături de Puterile Centrale.

26. La 16 iulie 1876, în *Curierul de Iaşi*, Eminescu ataca „protectoratul“ Austriei, care ar duce la sărăcirea ţării, dar, la 23 iulie, salută acordul vamal cu Austria în acelaşi ziar, pentru motivele economice şi politice vehiculate în epocă (1875) de către guvernul conservator (1980, p. 154, 158). Să însemne, oare, aceasta că Eminescu se contrazice încă o dată? (cf. n. 17). La 1 august 1876, totuşi, Eminescu îşi reia criticile în articolul *Influenţa austriacă*, publicat în *Convorbiri literare*.

27. Cf. C. Gane, 1937, vol. I, p. 321.

28. T. Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, Bucureşti, 1899, vol. II, p. 458-463, apud N. Manolescu, 1970, p. 138-140.

29. M. Eminescu (1941, vol. II, p. 251) îi opune apoi pe politicienii din „statele demagogice" celor din „statele oligarhice", singurii care acționează cinstit, în numele poporului (1881).
30. C. Gane, 1937, vol. I, p. 250.
31. M. Eminescu, 1941, vol. II, p. 265.
32. C. Gane, 1937, vol. I., p. 403.
33. T. Maiorescu, 1978, p. 147.
34. C. Gane, 1937, vol. I, p. 184 (discursul din 5 februarie 1876).
35. *Idem*, p. 256 (discursul despre Era Nouă din 30 martie 1881).
36. *Idem*, 228-229 (discursul din 5 și 6 octombrie 1879).
37. T. Maiorescu, 1978, p. 147.
38. M. Eminescu, 1910, p. 8-10.
39. C. Gane, 1937, vol. I, p. 260.
40. Articolul din *Timpul*, 18 decembrie 1877, republicat în Eminescu, 1910, p. 12. Activitatea politică este legitimația, după Eminescu, prin „muncă" și „avere" (ultimul criteriu este, ca într-o butadă celebră de Carp, o garanție a independenței spiritului), dar și de „merit" și „știință", criterii intelectuale pe care nu le regăsim la Carp (Eminescu, 1941, vol. II, p. 205; cf. și n. 50).
41. C. Gane, 1937, vol. I, p. 177, 222-226. Remarcile lui ne amintesc de cele ale lui Sombart, asupra „virtuților burgheze" (1928). Zeletin (1925, p. 221-227), un elev al lui Sombart, pare să nu remarce existența unui spirit burghez la Carp, pe care îl pune pe același plan cu ceilalți critici „reacționari" ai liberalismului.
42. M. Eminescu, 1980, p. 446-448. Articolul, rămas în manuscris, este datat 1870 (*idem*, 793).
43. L. Hjelmslev, 1959 (1971), p. 101-103.
44. T. Maiorescu, 1978, p. 151 (eseu datat 1868).
45. M. Eminescu, 1910, p. 21; *idem*, p. 30 (două articole datate 1877).
46. M. Eminescu, 1910, p. 171. Vezi, pentru clasele „suprapuse", *ibidem*, p. 133.
47. M. Eminescu, 1910, p. 28-34 și 1980, p. 402.
48. M. Eminescu, 1941, vol. II, p. 205.
49. M. Eminescu, 1910, p. 172. Eminescu accepta existența, deși amenințată, a tuturor acestor clase; vorbește cu respect despre adevărata aristocrație (1941, vol. II, p. 242). În sfîrșit, vorbește adesea de „popor", de cele 4/5 excluse din viața politică, un popor alcătuit din țărani și meșteșugari (boierii sînt excluși!), care își are propria cultură (1980, p. 412).
50. Guvernanții sînt definiți în discursul Erei Noi, care continuă cu enumerarea reformelor pentru toate categoriile sociale specifice (C. Gane, 1937, vol. I, p. 260.)
51. M. Eminescu, 1980, p. 448 (manuscris datînd cam din 1870); 1910, p. 172.
52. C. Gane, 1937, vol. I, p. 186.

53. Textele lui Eminescu sînt destul de ambigue în această problemă. De exemplu, el declară, în *Timpul* (6 aprilie 1881) că nu există opoziție între boieri și intelectuali, ci între amîndouă grupurile de o parte, și capitaliști de cealaltă parte. Maiorescu și Eminescu afirmă necesitatea unei alianțe între aristocrație și intelighenție împotriva dușmanului comun, burghezia. Maiorescu vorbește în *numele* intelighenției (*„noi"*, cei ce alcătuim *Direcția nouă*), în timp ce Eminescu nu se identifică cu aristocrația intelectuală (el vorbește la persoana a 3-a, pe un ton rece și distant). Această aristocrație e, mai degrabă, grupul în care Eminescu *ar vrea* să se integreze (o dorea, oare, o spera într-adevăr?), decît grupul în care era deja integrat. În termeni tehnici moderni, am putea distinge un „aspirational reference group" (aristocrația intelectuală, din care face cu siguranță parte, după Eminescu, Maiorescu) de un „positive reference group" (poporul, națiunea, cele 4/5 „nelegale" ale populației) și de un „negative reference group" (proletarii condeiului") care, pentru Eminescu, este, fără ca el să-și dea seama, al său „membership group". Pornind de la aceste distincții, încerc să definesc poziția ideologului Eminescu.

54. În discursul *Era Nouă*, Carp anunța reforme ale magistraturii, ale comunei rurale, ale vieții economice și sociale a țăranilor, ale administrației etc. Ele vor fi aplicate în timpul guvernărilor junimiste/conservatoare, spre sfîrșitul secolului, împreună cu alte reforme ale minelor, armatei etc.

55. Distincția între poezie și politică implică excluderea poeților din politică (T. Maiorescu, 1976, p. 67).

56 Proiectul de lege al lui Carp este votat în timpul guvernului conservator/junimist al lui Th. Rosetti, în 1888 (C. Gane, 1937, vol. I, p. 382).

57. T. Maiorescu, 1978, p. 163.

58. N. Manolescu, 1970, p. 214-216.

59. Gane, 1937, vol. I, p. 152-154.

60. Discursul critic îi caracterizează, după Gouldner (1979, p. 28), pe intelectualii umaniști ca și pe tehnocrați: se constituie din refuzul autorităților socio-politice și din organizarea logică a argumentației strict profesionale. Este evident că discursul de întemeiere, întîiul discurs al „Junimii", este un discurs critic în sensul mai sus menționat, dar devine treptat un discurs politic, în care argumentația logică lasă loc retoricii politice.

BIBLIOGRAFIE

Bourdieu, P., 1970: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt.

Bürger, Chr., Bürger, P. Schullte-Sasse, J., 1979: *Naturalismus, Ästhetizismus*, Frankfurt.

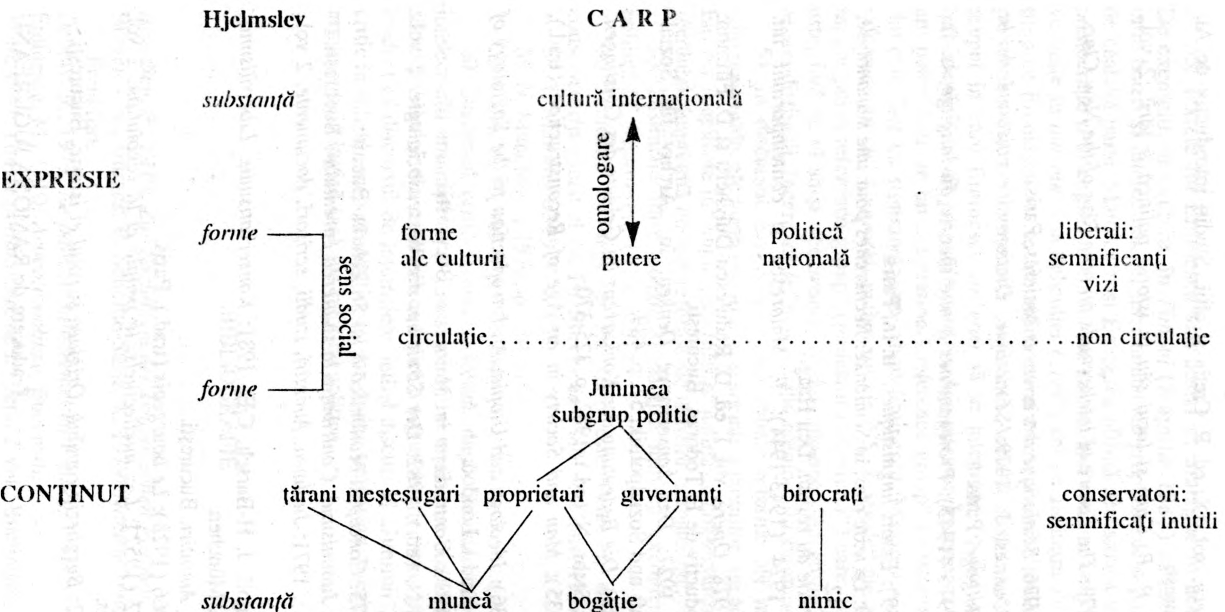
Debray, R., 1979: *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris.

Eminescu, M., 1910: *Articole politice*, București.

Idem, 1941: *Opera politică*, ed. de I. Crețu, 2 vol., București.

Idem, 1980: *Opere*, vol. IX, ed. P. Creția și alții, Studiu introductiv de Al. Oprea, București
Gane, C., 1937: *P. P. Carp și locul său în istoria politică a țării*, 2 vol., București.
Gouldner, A., 1979: *The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class*, New York.
Greimas, A. J., 1976: *Sémiotique des sciences sociales*, Paris.
Greimas, A.J., Courtès, J., 1979: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris.
Hjelmslev, L., 1976 (1943): *Prolégomènes à une théorie du langage*, tr. fr., Paris.
Idem, 1971 (1959): *Essais linguistiques*, tr. fr., Paris.
Kristeva, J., 1969: *Le texte clos*, în *Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 113-142.
Idem, 1970: *Le texte du roman*, Den Haag.
Lovinescu, E., 1974 (1943-1944): *T. Maiorescu și contemporanii lui*, București.
Maiorescu, T., 1978: *Opere*, vol. I, ed. D. Rădulescu-Dulgheru și D. Filimon: Studiu Introductiv de E. Todoran, București.
Mannheim, K., 1927: *Das konservative Denken*, în „Archiv für Sozialwisssenschaft und Sozialpolitik, 57, p. 489.
Idem, 1982 (1929), *Die Bedeutung der Konkurrenz im Gebiete des Geistingen*, în Meja, V., Stehr, N. (ed.), 1982, p. 325-370.
Idem, 1980 (1935): *Man and Society in an Age of Reconstruction* (trad.), London.
Idem, 1976 (1936): *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge* (trad.), London.
Manolescu, N., 1970: *Contradicția lui Maiorescu*, București.
Meja, V., Stehr, N. (ed.), 1982: *Der Streit um die Wissensoziologie*, 2 vol., Frankfurt.
Mureșan, D., 1975: *Concepția economică a lui Șt. Zeletin*, București.
Ornea, Z., 1966: *Junimismul. Contribuție la studierea curentului*, București.
Regman, C. (ed.), 1971: *Junimea. Amintiri, studii, scrisori, documente*, 2 vol., București.
Shoeps, J. H.-Knoll, J. H-Barsch, C.E., 1981: *Konservatismus, Liberalismus, Sozialismus*, München.
Slavici, I., 1967: *Amintiri*, București.
Sombart, W., 1966 (1928): *Le bourgeois* (trad.), Paris.
Venturi, F., 1972 (1952): *Les intellectuels, le peuple et la révolution*, 2 vol. (trad.), Paris.
Zeletin, Șt., 1952: *Burghezia română. Originea și rolul ei istoric*, București.

Traducere de RAMONA JUGUREANU


Hjelmslev
C A R P
substanță
cultură internațională
omologare
EXPRESIE
forme
forme
ale culturii
putere
politică
națională
liberali:
semnificanți
vizi
sens social
circulație. . . . . .non circulație
forme
Junimea
subgrup politic
CONȚINUT
țărani meșteșugari
proprietari
guvernanți
birocrați
conservatori:
semnificați inutili
substanță
muncă
bogăție
nimic

	Hjelmslev		MAIORESCU			
EXPRESIE	*substanță*	știință	cultură internațională			
	forme	forme ale culturii	cultură sănătoasă	*vs*	non cultură (instituții false)	
			autonomic	*vs*	heteronomie (liberală)	
		poezie *vs*	știință *vs*	politică		
			Junimea subgrup intelectual			
CONȚINUT	*forme*	țărani	meșteșugari	guvernanți	plebe	
	substanță	suferință și muncă			nemuncă	

sens social

		EMINESCU				
	Hjelmslev					
EXPRESIE	*substanță*	știință internațională	cultură și educație națională			non cultură
	forme	forme ale culturii	non omologare	putere ambiguă	instituții false	
	(sens social)	non circulație	Junimea subgrup intelectual			
CONȚINUT	*forme*	boiernași mici proprietari de terenuri; țărani	meșteșugari	scriitori sănătoși	proletari ai condeiului	clasa suprapusă
	substanță		muncă (agricolă)		non bogăție	nemuncă

POPULISM ŞI BURGHEZIE: ROMÂNIA LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX*

I. Preambul

De ce am mai redeschide în 1986 dosarele prăfuite ale populismului român, născut cu optzeci de ani în urmă şi practic uitat după primul război mondial? Istoricii mişcărilor politice şi ideologice au închis demult aceste dosare, ultimele cărţi ale lui Z. Ornea[1] despre viaţa şi opera lui C. Dobrogeanu-Gherea trag linia sub vechile dezbateri dintre marxişti şi populişti, iar în ceea ce-i priveşte pe criticii literari, populismul nu i-a interesat niciodată: judecata lui Lovinescu şi a lui Călinescu despre lipsa de valoare estetică a textelor populiste nu a fost niciodată contestată[2].

De curînd[3] s-a remarcat totuşi că întrebările pe care şi le punea România, la vremea aceea, cu privire la calea de dezvoltare pe care ea trebuia s-o urmeze sînt aceleaşi cu cele pe care alte ţări şi le pun acum. De obicei, studiem istoria pentru a găsi un răspuns la problemele *noastre*. Pe de altă parte, criza de încredere în modelul marxist pe care anumite elite politice şi intelectuale o traversează acum le silesc să se întrebe dacă victoria marxismului asupra teoriilor care, la fel ca şi populismul, îi făceau concurenţă pe atunci, nu a fost sărbătorită prea repede şi dacă învinşii de ieri nu le-ar putea fi nişte sfetnici buni învingătorilor debusolaţi de azi. Interesul teoriilor populiştilor români nu este, aşadar, legat de întrebarea: cine a avut dreptate atunci,

---

* *Populisme et bourgeoisie: La Roumanie au début du siècle*, publicat în vol. *Populismes d'Europe Centrale et Orientale*, coordonat de Catherine Durandin, Paris, INALCO, 1987, p. 11-45. Versiunea românească a fost reprodusă din revista *Sud-Est*, 1996, nr. 1/23, p. 31-51, Chişinău (fără menţionarea traducătorului).

ei sau adversarii lor. El rezidă mai curînd în sugestiile pe care populiştii ni le dau pentru problemele societăţii actuale.

Am putea să ne întrebăm, de exemplu, care este raportul dintre populism şi marxism în politica partidului comunist şi a guvernului actual român*. Mi se pare, totuşi, că e mai bine să examinăm acest raport în momentul cînd cele două mişcări apar în România, aproape în acelaşi timp, spre sfîrşitul secolului trecut, în contextul politic dominat de programele ideologice şi politice ale partidelor conservator şi liberal. Ar trebui, de asemenea, să vedem, cred eu, cine este enunţătorul şi cui se adresează discursul populist? Cine cui vorbeşte şi despre cine? Cum îşi împart diferitele grupuri şi clase sociale ale epocii cuvîntul şi tăcerea? Căci este evident că discursul populist nu este discursul ţărănimii, el este mai curînd un discurs *despre* ţărănime, enunţat de *alte* clase care vorbesc în numele său şi peste capul său. Ţărănimea, pe vremea aceea, nu avea într-adevăr decît două modalităţi de a se exprima: răscoala (1888, 1907) şi cuvîntul atemporal al literaturii orale. Prima a fost respinsă violent de toate clasele şi grupurile, inclusiv de populişti şi de socialişti. A doua a fost admirată zgomotos de toată lumea, cu toate că mai tîrziu a fost clasată în antologii şi muzee. Nici un discurs din acea vreme nu s-a racordat direct la cuvîntul mut al ţărănimii. O singură excepţie: cluburile socialiste de la ţară. Succesul lor neaşteptat arăta că exista un gol politic ce trebuia umplut, însă socialiştii nu au ştiut cum să reacţioneze şi guvernul a văzut în ele o primejdie pentru ordinea burgheză[4]. Închiderea oficială a cluburilor în 1899, criticată de unii, salutată de alţii, a fost primită cu uşurare de toată lumea. Din acel moment, tăcerea ţărănimii justifica cele mai diferite luări de cuvînt. Există, aşadar, o multiplicitate de discursuri şi programe de acţiune şi ar trebui studiată specificitatea fiecăruia. Îmi propun să-i compar aici pe populişti şi marxişti nu cu scopul de a sublinia divergenţa lor – lucrul acesta a fost constatat nu o singură dată – ci pentru a pune problema convergenţei lor neaşteptate, care a fost puţin studiată şi adesea rău înţeleasă (în opinia lui Zeletin, ea reieşea

* A nu se uita: articolul de faţă a fost scris în 1986 şi publicat în 1987.

din mentalitatea lor reacționară comună)[5]. Voi încerca apoi să situez această convergență în contextul internațional al epocii.

II. Distincții

1. Partidele politice

Este oare definitorie pentru populiști dorința de a ameliora viața poporului?

Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie să facem o deosebire între sensul *îngust* și sensul larg al termenului „populism“. În sensul îngust, propriu, al cuvîntului, populiști sînt doar *poporaniștii*, scriitorii grupați în jurul revistei *Viața Românească* (1906), al cărei principal ideolog și șef politic era C. Stere[6] și al cărei critic literar era G. Ibrăileanu[7]. În acest sens, programul populist este programul *Vieții Românești*. Pe de altă parte, definiția *poporanismului* a rămas întotdeauna destul de tulbure: ea cuprindea reforme economice, sociale și culturale, dar ea însemna de asemenea, mai cu seamă pentru scriitori, obligația morală de a ajuta poporul, sentimentul general de iubire și de milă față de el. În fapt, aceste reforme și aceste sentimente erau destul de răspîndite pe vremea aceea. Iată de ce alte grupuri, pe care le voi menționa mai încolo, ar putea fi considerate ca populiste în sensul *larg* al cuvîntului.

Grupul revistei *Sămănătorul*, întemeiată în 1910 sub conducerea lui N. Iorga, cultiva sentimentele de iubire și de milă fără a le traduce totuși în proiecte de reformă. Este un loc comun al istoriei literaturii române[8] faptul de a face o deosebire între spiritul conservator, romantic, de dreapta, al revistei *Sămănătorul*, și spiritul liberal-progresist, realist, de stînga, al *Vieții Românești* (Ibrăileanu a polemizat el însuși în acest sens cu Iorga). Textele literare publicate de cele două reviste nu diferă totuși foarte mult unele de altele. Pe de altă parte, aproape aceleași reforme ca cele ale *Vieții Românești* au fost cerute atît de către socialiști înainte de 1899, cît și de către socialiștii rămași aceiași după 1899 – centristul Gherea și ortodoxul

Racovski – şi de către „generoşi", socialiştii trecuţi în 1899 la partidul liberal şi grupaţi mai apoi în jurul *Vieţii Româneşti*. Alte partide, considerate „burgheze" de către socialişti, le rămîn şi ele foarte apropiate în această privinţă: radicalii lui G. Panu între 1884 şi 1894, stînga partidului liberal animată de Spiru Haret, conservatorii-democraţi ai lui Take Ionescu şi grupul lui V. Kogălniceanu denumit de Eidelberg „poporanist conservator"[9].

Diferitele etichete ale acestor grupuri şi polemicile lor nu trebuie să ne facă să uităm punctele comune de doctrină şi de acţiune. Ei se adresau cu toţii „poporului mărunt" şi luptau pentru o anumită formă de doctrină agrară şi de reformă electorală pentru a constitui sau a consolida o „a treia stare", care să poată umple golul dintre ţărănime şi clasele bogate. Această a treia stare nu era reprezentată de propriul ei partid, fiindcă ea era prea slabă din punct de vedere economic. Toate marile partide tradiţionale şi/sau grupurile lor disidente încercau, deci, să domesticească poporul pentru a-l face să ia loc alături de ele la marele ospăţ al societăţii burgheze. În acest sens, am putea vedea în populism punctul de intersecţie a tuturor partidelor interesate pe atunci să capteze noul electorat, masa şovăielnică, lunecoasă a unei a treia stări în fierbere. Toată lumea juca noul joc al democraţiei: unii conservatori îşi ziceau, urmînd exemplul lui Take Ionescu, democraţi, liberalii de stînga ai tînărului Ionel Brătianu recuperau socialiştii „generoşi". Sînt ei cu toţii populişti? Sînt, în sensul *larg* al cuvîntului. Ei constituie ca o nebuloasă în jurul populiştilor în sensul *îngust* al cuvîntului, adică poporaniştii de la *Viaţa Românească*. Şi unii şi alţii vor fi înghiţiţi în noile partide de masă apărute după primul război mondial, după reforma agrară şi, mai ales, după reforma electorală care aduce sufragiul universal.

În continuarea acestui articol voi utiliza termenul „populist" în sensul său îngust: poporanismul *Vieţii Româneşti*.

2. Discurs: înalţii demnitari şi micii notabili

Populist este apoi, într-un alt sens, intelectualul sau burghezul care „alege" cauza poporului. Pentru a clarifica acest concept, aş prefera să introduc terminologia lui Peter Bürger[10], care vorbeşte de o „instituţionalizare" a literaturii franceze către sfîrşitul secolului XIX: ea este sau naturalistă, angajată politic, sau estetizantă, apolitică. În acest sens, populismul român (influenţat, de altfel, pe planul doctrinei şi practicii literare de naturalism) se opune estetismului *Literatorului* (1880), *Vieţii nouă* (1905) şi *Sburătorului* (1919): angajare politică *versus* neutralitate apolitică. Am zis bine neutralitate şi nu angajare contra poporului, căci această din urmă atitudine nu este codificată în sistem. Represiunea răscoalelor nu se sprijină pe un cod socio-cultural, dar are loc fiindcă se recunoaşte întîietatea intereselor Statului. În acest sens, Zeletin avea dreptate cînd regreta victoria culturală a „reacţiunii" asupra liberalismului marii burghezii, care nu a ştiut să dea o expresie culturală dominaţiei sale economice şi politice. Codului populist al intelectualului nu i se opune codul antipopulist, ci cel estetizant, pentru care angajarea, sau nu, alături de popor, nu este pertinentă. Mi se pare că atingem aici dilema permanentă a intelectualului român începînd cu secolul XIX pînă în prezent. Astăzi încă se confruntă, după opinia lui Dorin Tudoran[11], populistul şi esteţul, intelectualul angajat, minoritar în grupul său social, şi „profesionistul", de un rece pragmatism, care „face cultură" şi nu politică.

În ceea ce priveşte secolul XIX, ipoteza mea, pe care nu o pot formula aici decît foarte rapid, este următoarea: după 1866, se constituie două tipuri de discurs, cel liberal şi cel conservator, care, respectiv, apără şi contestă societatea şi Statul existent. Acest cuplu discursiv este înlocuit după 1881 – dată semnificativă: suirea pe tron a regelui, discursul lui Carp anunţînd sfîrşitul dezbaterilor constituţionale şi începutul *Erei Noi*, apariţia revistei marxiste *Contemporanul* şi a revistei simboliste *Literatorul* – prin triada „discurs populist–discurs oficial–discurs elitar estetizant". Cuplul discursiv de dinainte de 1881 avea drept

obiect Statul şi cîntărea argumentele pro şi contra acestuia. După 1881, discursul populist şi discursul oficial operează ambele în interiorul Statului, acceptat de acum înainte ca atare şi îşi propun drept scop ameliorarea lui. În schimb, estetul este un marginal: el nu este în sistem, ci în afara lui şi, de altfel, el nu-l contestă: pur şi simplu, îl ignoră. Intelectualul se află rar în tabăra oficială; el funcţionează, aşadar, fie în sistem, fie în afara lui, în calitate de artist elitar. În acest sens, majoritatea intelectualilor din acel timp, chiar şi junimişti precum Carp şi Maiorescu, sînt populişti: nu protestase, oare, Carp de atîtea ori împotriva soartei ţăranilor? Nu enunţase oare Maiorescu celebra frază conform căreia ţărănimea este „singura clasă reală... şi realitatea ei este suferinţa“[12]?

Cîteva deosebiri suplimentare se impun deci pentru a face conceptul de „populist“ mai precis. K. Mannheim şi sociologia cunoaşterii[13] ţin cont de *sozialstandortgebunden Bewustsein*, conştiinţa determinată de spaţiul social al subiectului. De unde vorbeşte enunţătorul? Semiotica discursului atrage atenţia asupra sociolectelor, coduri valabile numai pentru anumite grupuri sociale. Unii istorici, ca N. Elias[14] şi, în Franţa, Régine Pernoud[15] fac deosebirea între burghezia economică şi burghezia înalţilor demnitari, prin analogie cu deosebirile mai cunoscute între aristocraţia de sînge, cea de spadă şi aristocraţia demnitarilor. Statisticile româneşti arată într-adevăr o slabă dezvoltare industrială în secolul XIX. Începînd cu „Junimea“, istorici şi ideologi de diverse orientări, de dreapta ca şi de stînga (Gherea), au tras din această constatare concluzia că structurile burgheze importate din Occident în România nu aveau nici o justificare. În schimb, liberali ca Zeletin şi socialişti radicali ca Racovski subliniau ponderea şi ritmul rapid al industrializării ţării, ca şi generalizarea relaţiilor capitaliste în agricultură. Aceste două explicaţii au în comun faptul că ele înţeleg prin burghezie numai grupurile implicate într-o activitate economică capitalistă şi ignoră existenţa unei burghezii a demnitarilor. Fără a intra aici în detaliile problemei, semnalez doar faptul, cunoscut în mai multe ţări occidentale, că burghezia economică s-a lăsat reprezentată politic mai cu seamă de cea a demnitarilor. Aşa cum o remarcase

deja Max Weber, *Bildungselite* cunoștea o *Abkömmlichkeit*, o disponibilitate pe care *Besitzelitte* nu o avea deloc[16]. Discursul burghez, sistemul de norme, legile, codurile sociale erau, deci, produse și reprezentate pe scena parlamentului de demnitari, în timp ce burghezia de afaceri rămînea principalul ei beneficiar. Or, mi se pare că din punct de vedere al funcționării sistemului ideologic, semnele se pot lipsi de referent. Altfel spus, discursul burghez poate avea loc în presă sau în parlament chiar dacă numărul capitaliștilor reali vizați de discurs este foarte redus sau, la limită, nul. Neînsemnătatea burgheziei de afaceri nu implică deloc, așa cum s-a crezut și se mai crede încă, neînsemnătatea demnitarilor și prin urmare neînsemnătatea sau inexistența burgheziei în general. Aceasta a dominat sfîrșitul secolului XIX în România în ciuda modestiei sectorului industrial capitalist. Adversarii săi, enunțătorii altor discursuri ideologice, au atacat legitimitatea discursului burghez invocînd puținătatea referentului său. Ei nu au avut dreptate: forța discursului burghez nu venea cîtuși de puțin de la *referentul* său, ci de la *sensul* său, de la normele sale care vorbeau chiar grupurilor care nu erau integrate în circuitul capitalist al producției.

Se poate face o distincție deci între demnitari *(haute robe)* – înalți funcționari, magistrați, profesori universitari – și notabili *(petite robe)*, activi pe plan local în birocrație și profesiunile liberale: micii funcționari, cadrele didactice, preoții de la țară. Am încercat să arăt diferențierea între înalții demnitari și intelectualii marginali, în sînul „Junimii", și efectele acestui proces asupra discursurilor conservatoare și liberale din acea vreme[17]. Mi se pare că spre 1900 notabilii locali joacă un rol la fel de important ca enunțători ai discursului populist. Ei nu se identifică cu burghezia rurală și cea urbană, ci funcționează mai curînd ca un partener al său ideologic: ei îi reprezintă interesele și în același timp îi dau sfaturi, o critică, îi dau formă, o informează. Notabilii și burghezia rurală și urbană sînt acum legați prin aceleași relații complexe și lunecoase care îi legau mai înainte pe marii demnitari cu marea burghezie și marii proprietari de pămînt: primul termen nu este în serviciul celui de-al doilea, nu îl reprezintă în calitatea sa de delegat, nici nu

„reflectă“ pur şi simplu interesele sale. Cei doi termeni au relaţii reciproce, dar ei se reprezintă unul pe altul în lumi simbolice care întreţin o relaţie de traductibilitate reciprocă, dar nu de cauzalitate cu sens unic. Discursul populist formează burghezia rurală fiind în acelaşi timp produs de ea, el face să vorbească burghezia justificînd în acelaşi timp rolul notabililor.

Populist va fi deci, în această perspectivă, discursul notabililor, adresat înainte şi după 1900 burgheziei rurale şi urbane.

3. Imagini

Într-un al treilea sens, populistă este imaginea ţărănimii produse în discursul menţionat mai sus. Am putea vorbi de mai multe codificări ale acestor imagini: modul sublim, eroic şi neburghez al *Sămănătorului*, modul virtuţilor burgheze (demnitate a muncii, sănătate morală) şi modul virtuţilor decăzute (mizerie), ambele produse de *Viaţa Românească*. Ibrăileanu a atras atenţia asupra utilizării ţăranului de către scriitorii ne- sau prepopulişti: ţăranul este pitoresc (Alecsandri), el este o figură a naţionalismului (Eminescu) sau mijlocul de a articula emoţiile citadinului (Vlahuţă, Delavrancea)[18]. Ibrăileanu face în altă parte o deosebire între literatura ţărănimii (folclorul său), literatura creată de anumiţi ţărani cultivaţi (Creangă), scrierile orăşenilor care s-au identificat cu mentalitatea ţărănească (Slavici, Goga, Coşbuc) şi textele scrise despre viaţa la ţară (D. Zamfirescu, Iorga). Ultimii scriitori sînt mai curînd ironizaţi, în timp ce Goga şi mai cu seamă Coşbuc sînt daţi ca exemple[19]. Coşbuc, de altfel, întruneşte toate sufragiile: Stere îl iubeşte la fel de pătimaş ca şi Gherea. Acesta din urmă ridiculizează uneori codurile populiste – pentru populistul optimist, ţăranul este un „înger“, pentru populistul pesimist, el este un „înger decăzut“ – dar admiră la Coşbuc seninătatea personajelor, identificarea lor cu natura, atît de caracteristice la ţăran şi atît de rare la orăşean[20].

Atîta admiraţie este astăzi greu de înţeles: criticul literar vede acum în Coşbuc un poet idilic, graţios dacă vreţi, dar

extrem de convențional. Mi se pare că populiștii proiectau în figura țăranului lui Coșbuc virtuțile burgheze de care erau ei înșiși obsedați: muncă demnă, curățenie, puritate morală, seninătate, identificare fără probleme cu pămîntul și natura. În plus, acest cod este proiectat asupra țăranilor din Transilvania, din Bucovina și din Dobrogea, dar nu și asupra celor din Regat. Stere este categoric în această privință, iar marxistul ortodox Racovski îl sprijină *volens nolens*[21]: țăranul care trăiește în afara Regatului posedă toate aceste calități fiindcă el este proprietar al pămîntului său și al muncii sale; neoiobagul din Regat, dimpotrivă, nu este stăpîn nici pe pămîntul său, nici pe munca sa. Altfel spus, țăranul din Transilvania este „fericit“ fiindcă el încarnează idealul social-cultural al populistului, un ideal pe care acesta se străduie să-l realizeze prin reforme în partea de dincoace de Carpați.

4. Teoria dezvoltării

Populistă este, în sfîrșit, o anumită teorie a dezvoltării întemeiată pe agricultură și nu pe industrializare, pe rolul dominant al țărănimii în societate, într-un cuvînt, pe *democrația rurală* propusă de Stere pentru România în raport cu modelul realizat, după el, în Danemarca[22].

În continuarea articolului voi vorbi despre unele aspecte ale programului populist sugerate de primul și ultimul sens al termenului și voi ține cont de ipotezele formulate în raport cu al doilea și al treilea sens al termenului fără a discuta aceste ipoteze din nou.

III. Populismul

1. Structura societății

Dacă toate partidele erau mai mult sau mai puțin de acord asupra mizei strategice – necesitatea de a crea și/sau de a spori clasele de mijloc printr-o reformă electorală și o reformă a

proprietăţii funciare, tactica, adică activitatea politică pe termen scurt a fiecărui partid era diferită: fiecare partid propunea propriile sale „filtre" pentru a lăsa să treacă masa poporului prin strunga îngustă a naţiunii. Care era însă realitatea cotidiană a poporului? O putem reconstitui pornind de la statisticile epocii.

În 1901, 81,2% ale unei populaţii de 6 500 000 de suflete locuiau la ţară[23]; 78% din populaţie era analfabetă. Pămîntul arabil era distribuit în felul următor[24]:

Tabelul nr. 1

Gen de proprietate	Suprafaţă în hectare	Proporţie în procente	Număr de proprietari
Proprietate mică, pînă la 10 hectare	3 319 695	44,66	1 015 302
Proprietate mijlocie			
10-15 hectare	695 953	8,73	36 318
50–100 hectare	165 456	2,08	2 381
100-500 hectare	785 719	9,86	2 608
Proprietate mare peste 500 hectare	3 001 473	37,66	1 563
TOTAL	7 968 296		1 058 172

Numărul fabricilor înregistrate în 1904 era de 471 cu un personal totalizînd 37 635 angajaţi. Personalul căilor ferate era de 20 743 salariaţi în 1905-1906.[25] „Toţi românii adulţi care plătesc Statului un impozit, oricît de mic ar fi"[26], participau la alegerea membrilor Camerei deputaţilor şi ai Senatului. Cei

1 100 000 de contribuabili erau distribuiți pe cele trei colegii în felul următor în Camera Deputaților[27]:

Tabelul nr. 2

Colegii	Condiții	Electorat	Locuri
Primul	Venit funciar, rural sau urban: Minimum F. 1 200 pe an	5 973 1,5%	4%
Al doilea	Studii primare; profesii liberale pensionari contribuție directă: minimum F. 20 pe an	34 472 3,5%	38%
Al treilea: vot direct	Venit funciar rural F. 300 - F. 1 200 preoți, profesori la țară	42 907 4%	Totalul celor două voturi 21%
Al treilea: vot indirect	indiferent care impozit 50 alegători aleg un delegat care votează direct	peste 1 100 000 90%	

Aceasta înseamnă că peste un milion de alegători (vot direct și vot indirect) la al treilea colegiu, adică 95% din electorat, votau pentru un număr de deputați egal cu jumătatea numărului de deputați din primul colegiu, aleși, aceștia, de 16 000 alegători, adică de 1,5% din electorat! Numărul alegătorilor care puteau vota direct pentru toate colegiile reprezenta 9% din electorat, în vreme ce 91% din acesta vota indirect. În plus, electoratul era limitat la contribuabili, adică la 20% din întreaga populație a țării.

Cele două tabele nu fac aceeaşi decupare a populaţiei, întrucît contribuabilii citadini nu sînt vizaţi în tabelul proprietăţii agrare. Este frapant să vezi aici 1 500 de familii posedînd mai mult sau mai puţin aceeaşi suprafaţă de sol cultivabil cît peste un milion de mici proprietari. Aceste 1 500 de familii participau desigur la alegeri în primul colegiu: este evident că puterea era concentrată în mîinile unei foarte subţiri pături a populaţiei: 1,5% din contribuabili. Proprietatea mijlocie agricolă abia depăşea 10% din solul cultivabil. Cei foarte bogaţi şi cei foarte săraci îşi împărţeau aproape pe jumătate 90% din sol în ciuda enormei diferenţe dintre numărul proprietarilor din fiecare categorie.

Ambele tabele arată acelaşi fenomen: concentrarea puterii în mîinile celor foarte bogaţi, o pătură de mijloc redusă şi lipsa totală de putere pentru majoritatea zdrobitoare a populaţiei. Pe cît pot să judec, mi se pare că cele două tabele nu oferă totuşi acelaşi decupaj al zonei mediane a societăţii şi tocmai neconcordanţa lor mi se pare foarte semnificativă. Alegătorii celui de-al doilea colegiu, care nu posedau mari proprietăţi agricole, se bucurau totuşi de o anumită pondere politică; „profesiunile liberale" clasate aici desemnează categoria socială denumită de mine înalţii demnitari. Burghezia rurală şi notabilii locali participă la votul direct la al treilea colegiu. Dacă este evident că la vîrful societăţii puterea politică şi puterea economică coincid în mîinile aceloraşi persoane, oligarhia, se poate de asemenea spune, cred eu, că la nivelul social mediu, desemnat prin cel de-al doilea colegiu, participarea la viaţa politică şi o anumită putere, derivată şi secundară în raport cu cea a oligarhiei, nu coincid în mod necesar cu o participare activă la producţia economică a ţării. Pe lîngă o burghezie urbană de afaceri, apare aici o burghezie a demnitarilor care se bucură de o anumită îndestulare materială fără a avea de asemenea o putere economică reală. Dacă analizăm datele statistice privind compoziţia socială a deputaţilor aleşi, ponderea acestei clase îndestulate devine şi mai importantă decît printre alegători. După studiul statisticilor, Andrew Janos conchide că birocraţia se modifică în compoziţia ei net în favoarea „parveniţilor", adică a unor persoane care nu aparţin aristocraţiei ci diferitelor pături burgheze:

între 1866-1888 ei constituie 23% din birocraţie, în timp ce între 1895-1915 ei ocupă 51% din locurile în guvern şi 59.5% din locurile în cele două Camere[28]. În fapt, preoţii şi învăţătorii, micii şi înalţii funcţionari publici, medicii şi avocaţii de stat nu aveau dreptul, conform articolului 61 al Constituţiei[29], de a fi aleşi în Camera Deputaţilor; în schimb, profesorii din învăţămîntul secundar şi superior, avocaţii privaţi, ziariştii puteau într-adevăr face parte din Cameră. Aceasta înseamnă că alegătorii celui de-al treilea colegiu, aparţinînd ţărănimii şi burgheziei rurale, trebuiau să-şi fixeze alegerea asupra unor deputaţi aparţinînd altor clase sociale: înalţii demnitari, marea burghezie de afaceri şi marii proprietari funciari. Pe deasupra, aceştia erau electori, şi eligibili, la primul şi la al doilea colegiu. Discriminarea politică a poporului (ţărănimea, burghezia rurală, micii notabili) era, prin urmare, triplă: majoritatea zdrobitoare a poporului vota indirect, numărul deputaţilor pe care ea îi alegea reprezenta doar a cincea parte din Cameră şi ea nu avea mijloacele de a-şi alege propriii săi reprezentanţi în Parlament. Clasele bogate se bucurau, dimpotrivă, de o dublă discriminare pozitivă: reprezentaţii lor puteau fi aleşi în toate colegiile, şi ei ocupau un număr de locuri disproporţionat în raport cu numărul redus de alegători.

Marii demnitari participau la aceleaşi privilegii ca şi marea burghezie şi marii proprietari, notabilii, din contră, se pomeneau refulaţi spre ţărănime. În schimb, cariera birocratică era deschisă tuturor oamenilor educaţi. Un tînăr ieşit dintr-o familie săracă dar care reuşea să-şi termine studiile secundare şi superioare intra în administraţia locală, sporea numărul notabililor şi uneori ajungea în rîndurile de sus ale birocraţiei guvernamentale, ale învăţămîntului superior, ale presei. Este evident că o carieră administrativă, profesională, politică, ştiinţifică era mai rentabilă decît o carieră economică. Goana după slujbe în aceste domenii, atît de mult criticată la vremea aceea, n-ar trebui să ne mire. Ea este mai curînd semnul unei *a doua puteri* în societate: pe lîngă cea a oligarhiei în domeniile politic şi economic, există cea a marilor demnitari în administraţie, politică şi cultură. Dacă privim în josul scării sociale, regăsim acelaşi dublu sistem: alături de burghezia locală, există micii notabili, care joacă un

anumit rol social, servesc drept releu tinerilor ambițioși sau tinerilor foarte dotați, dar care nu se bucură nici de belșugul material, nici de ponderea socială a marilor demnitari; un mod de-a spune că mediul social al notabililor dă naștere la dorințe frustrate, tristeți, ambiții economice și intelectuale, căutare de contraputeri și plictisul de moarte al provinciei. Producția ideologică a marilor demnitari și cea a micilor notabili va fi diferit colorată, în funcție de poziția lor în sistem.

Către sfîrșitul secolului, marii demnitari pierd puterea politică, sau în orice caz puterea de decizie politică, în favoarea oligarhiei dar, în schimb, ea își apropriază puterea culturală[30]. Cazul „Junimii“ arată, cred eu, apariția unui *establishment* cultural vizavi de cel politic[31]; cele două instituții interferează uneori, rămînînd totuși diferite.

Notabilii joacă în sistem rolul unei articulații între ceea ce Gherea numea *starea de fapt* și *starea de drept:* țara reală și țara legală[32]. Ei fac parte deopotrivă din ambele lumi. Notabilii trăiesc în lumea reală, alături de țărănime, dar ei scapă mizeriei și lipsei de drepturi civice ale acesteia: ei sînt înzestrați cu drepturi de cetățean al țării legale, chiar dacă sînt lipsiți de putere reală.

2. Țărănimea și clasele de mijloc

Decupajul populist al termenului continuu „popor“ este semnificativ. Stere și Ibrăileanu vorbesc de țărănime de fiecare dată cînd protestează contra mizeriei și lipsei ei de drepturi, dar ei se referă la țărănime în același timp cu clasele de mijloc și cu intelectualitatea, dacă propun un program de acțiune. Este un fel de a distinge punctul de plecare – izolarea, nediferențierea internă, pasivitatea poporului – de scopul ce trebuie atins: diferențiere internă, alianțe, acțiune comună. Enunțul despre starea prezentă este descriptiv, enunțul despre starea viitoare este normativ. În acest discurs, statutul țăranului bogat și al burghezului de la țară rămîne însă ambiguu: sînt ei o realitate prezentă sau o imagine viitoare? Obiectul vizat de Stere și de Ibrăileanu pare a fi mai curînd subiectul unei deveniri: populistul îl ajută să

apară la suprafața masei prin reforme și prin însuși actul de limbaj: a-l numi înseamnă a-l constitui.

„Țăranul e incult, orizontul vieții sale e foarte mărginit, el nu știe nimic încă de luptele noastre sociale și politice, el n-are nici o idee despre sîngele vărsat de eroii omenirii, de frămîntările cugetătorilor, de visurile poeților noștri. Cu toate acestea, el, așa cum este, e un tip *armonios*, el ne poate servi ca o imagine, ca un *prototip* al unui „om perfect" al viitorului."[33]

Pericolul unei utopii rousseauiste este conjurat de Stere, care declară că nu vrea să idealizeze țăranul. În citatul de mai sus, omul perfect nu are de altminteri relații cu luptele populiștilor, el există mai curînd în stare potențială, ne poate servi doar ca imagine viitoare; altfel spus, el constituie orizontul de așteptare morală și populistă. Altădată, țăranul este proiectat de Stere în spațiul mitic al originilor: el este declarat „baza socială nediferențiată" a întregii societăți[34]. Stere critică atitudinea marxist-ortodoxă referitoare la țăran. Pentru Marx, Engels și Kautsky, țăranul, la fel ca meseșugarul sau micul negustor, are o natură dublă: el este în același timp proprietar al mijloacelor de producție și muncitor. Dimpotrivă, proletarul, ca și patronul, este un termen univoc: sau muncitor, sau proprietar. Iată de ce țărănimea și mica burghezie sînt, conform Manifestului Partidului Comunist, conservatoare și chiar reacționare[35] și nu pot participa ca atare la lupta revoluționară a proletariatului. Pe de altă parte, ele vor urma un proces inevitabil de ruină economică la sfîrșitul căruia, după Marx, vor fi proletarizate. Tocmai în acest moment, sau în această perspectivă, devine posibilă alianța cu proletariatul. Stere citează împotriva lui Marx observațiile și statisticile revizioniștilor germani, mai cu seamă cele ale lui Bernstein, după care, în Germania și în altă parte, mica proprietate agrară și clasele de mijloc în general nu erau cîtuși de puțin amenințate de ruină, ci, dimpotrivă, prosperau. Eșecul previziunii marxiste punea, deci, către 1900 o problemă teoretică și o problemă practică: dacă dezvoltarea agriculturii nu urmează modelul teoretic marxist, înseamnă că acesta este valabil numai pentru industrie și trebuie găsit prin urmare un alt model pentru agricultură. În al doilea rînd, socialiștii nu mai trebuie să respingă alianța cu clasele de mijloc, ci dimpotrivă, să le

promoveze, de acum încolo[36]. Stere se sprijină pe Bernstein împotriva lui Kautsky, ceea ce nu implică totuşi acceptarea totală a argumentelor celui dintîi. Cei doi marxişti germani sînt de acord asupra statutului complex al ţăranului, însă ei ajung la concluzii diferite. Pentru Stere, categoriile înseşi „patron/salariat" nu au priză asupra ţăranului. Stere vede deci în ţăran termenul neutru al sistemului:

„Ţăranul nu este proletar, nu numai fiindcă este un adevărat *proprietar*, oricît de exploatat ar fi, dar şi mai ales, fiindcă el nu este exploatat *necesar* în însuşi *procesul producţiunii* la care participă, ci din alte împrejurări.

Şi nu este *«burghez»*, fiindcă el, cu familia lui, singur reprezintă munca în procesul de producţiune, şi nu exploatează pe nimene, dar *nu* reprezintă *numai* munca...

Orice diferenţiere de această natură lipseşte în mica gospodărie a ţăranului; nu este măcar exact să spunem că aici munca, capitalul şi pămîntul sînt întrunite în aceleaşi mîini, fiindcă în procesul de producţiune al acestei gospodării mici *nu s-a născut încă* diferenţierea însăşi a elementelor producţiunii, ca în gospodăria capitalistă. Şi nediferenţierea aceasta reprezintă, cum voi arăta îndată, o *formaţiune socială* cu totul alta, după *natura ei*, decît în societatea industrială. (Bineînţeles, vorbesc aici numai despre tipul *curat* al gospodăriei ţărăneşti.)" (Sublinierea îi aparţine lui Stere.)[37]

Dacă ţăranul, continuă Stere, ar putea căpăta beneficiul real al produselor sale, dacă societatea i-ar recunoaşte drepturile şi s-ar strădui să i le garanteze, ţăranul ar putea trăi cu desăvîrşire bine; dacă proletarul are nevoie de o revoluţie în sistemul de producţie pentru a trăi, ţăranul nu are nevoie de ea. Concluzia practică era un program de reforme economice şi sociale pentru a consolida mica proprietate. Se ştie că Gherea a respins această teorie, susţinînd în 1910 că agricultura românească era deja în faza capitalistă[38]. El ar fi putut spune că tipul *pur* al micii proprietăţi ţărăneşti considerate de Stere nu mai exista, ea era deja *impură*, ea era deja integrată în circuitul capitalist.

Aspectul economic al disputei mă interesează aici mai puţin decît aspectul teoretic. Stere susţinea aşadar, pe drept sau pe nedrept, că ţărănimea urma un mod de viaţă şi de producţie

nediferențiat, pentru care categoriile economiei capitaliste nu erau pertinente. Dacă era aici un rest populist „à la russe", el nu funcționa la nivel sociologic, așa cum a crezut-o, pe nedrept, Gherea[39]; Stere n-a vorbit niciodată de o proprietate colectivă asupra pămîntului, nici de o comună sătească în sensul lui *mir* rusesc. Reziduul populist rusesc funcționa mai degrabă la nivelul unui mit al originilor: țărănimea se afla aproape de un spațiu originar nediferențiat și tocmai grație diferențierii sale progresive s-a constituit societatea modernă. Mi se pare că exact această problemă a diferențierii, puțin observată pînă acum, definește poziția lui Stere și originalitatea sa. Diferențierea în cazul țăranului român nu înseamnă trecerea de la proprietatea colectivă la proprietatea individuală, ca în Rusia[40], nici trecerea de la o mică proprietate necapitalistă la o mică proprietate capitalistă (așa cum trebuia să se întîmple după Gherea, în proprietatea *neoiobăgistă* românească). Diferențierea nu implică o schimbare a statutului economic al țărănimii, ci o diviziune a continuului, o spațiere a unităților distincte, o naștere a anumitor unități mai puternice decît altele; substanța (proprietatea individuală) rămîne aceeași, diferențierea operează la nivelul formei. *Fruntașii satului* sînt țăranii mai bogați: „Ridicați puțin deasupra mulțimii printr-o împrejurare fericită sau alta, într-o situație materială mai prosperă, cu multă autoritate în mijlocul consătenilor... pe acești fruntași îi demoralizează înjosirea în fața acestui «parlamentarism» în care nu se găsește loc pentru ei... îi exasperează lipsa de viață cetățenească la sate, nesiguranța izvorîtă din disprețul legilor și abuzurilor administrative; îi înăbușă mai ales neputința oricărei expansiuni și înălțări în acest regim care nu suferă stări intermediare între gloata robită și o mînă de potentați ai oligarhiei privilegiate."[41] Intelectualii satului, învățătorii și preoții, precum și mica burghezie urbană se află în aceeași situație. Toate aceste clase sînt *pozitive*, fiindcă ele trăiesc din propria lor muncă[42]. Ele au toate interesul să muncească la progresul economic și politic al țărănimii, întrucît marea majoritate a indivizilor aparținînd acestei clase „s-au ridicat din chiar acest mediu țărănesc"[43].

Conceptul de popor are pentru Stere trei accepţiuni:

— 1. Etnică.

— 2. Clasele sociale pozitive (această accepţiune se schimbă în cursul istoriei: marea burghezie franceză era pozitivă în secolul XVIII, ea nu mai este la 1848).

— 3. *Clasele muncitoare*, toţi cei care trăiesc din munca lor manuală sau intelectuală. Acest din urmă sens este cel fundamental pentru populist.

Este evident că această decupare în categorii a termenului „popor" se face conform criteriului de muncă (productivă) – pe de o parte, muncitorii (acceptaţi), pe de altă parte, oligarhia, rentierii (respinşi) – apoi după tipul de muncă pe care fiecare o prestează – ţăranii, meşteşugarii, mica burghezie urbană, intelectualii – şi, în sfîrşit, conform unei diferenţieri interne, care dă naştere burgheziei rurale. Clasa de mijloc trebuie să ajute ţărănimea în ciuda poziţiei sale dominante la sat: „Pretutindeni, democraţia s-a născut ca rezultat al *colaborării*, în lupta politică a *claselor mijlocii* (intelectualii în frunte) cu *masele muncitoare*"[44]. Această colaborare s-a materializat în cîteva reforme: Băncile populare, 1903, Obştiile săteşti, 1904. Acestea din urmă erau cooperative ale micilor proprietari şi nu comune după modelul rusesc; ele au avut rezultatul, după Eidelberg, de a consolida burghezia rurală şi de a crea o a doua putere în sat în raport cu puterea tradiţională a boierului şi a primarului[45].

Într-o ţară subdezvoltată ca România, progresul poate fi realizat doar prin consolidarea clasei de mijloc. Stere îl citează pe Ion Brătianu, care ceruse, şi el, crearea unei a treia stări puternice[46]. Trebuia aşadar „naţionalizat" acest spaţiu social de mijloc preluat de străini, mai cu seamă de evrei: nu prin represiune, ci prin măsuri ale Statului care să încurajeze emigrarea evreilor. Noua clasă de mijloc trebuia să fie la fel de sîrguincioasă, serioasă, muncitoare ca cea a evreilor. Stere făcea, de asemenea, deosebire între sistemul normelor, adică virtuţile burgheze, şi elementul etnic care le încarna. Cultul muncii nu este o virtute evreiască, ci o virtute burgheză. Este frapant să constaţi astfel convergenţa lui Stere cu Brătianu, dar şi cu Carp, care îi sfătuise şi el pe români: munciţi la fel de bine ca evreii şi veţi putea lua locul lor[47]. După Stere, clasa de mijloc nu avea

drept primă funcție crearea de bogății, ci funcția de comunicare socială: „O vecinică transfuziune între diferite straturi sociale, un fel de continuă endosmoză socială“[48]. Cultura, literatura, română nu putea exista fără o asemenea clasă de mijloc, întrucît nici clasele de sus, nici țărănimea de jos nu se interesează de literatură și nu pot asigura existența unei piețe literare[49]. Democrația rurală este tipul de societate propusă de populiști și „formula progresului“ acestei societăți este următoarea: „o țărănime liberă și stăpînă pe pămîntul ei; dezvoltarea meseriilor și a industriei mici cu ajutorul unei intense mișcări cooperative la sate și în orașe; monopolizarea de către stat, în principiu, a industriei mari“[50].

Este evident că burghezia rurală și urbană ca și micii funcționari joacă rolul principal în sistemul lui Stere. Ele apar prin diferențierea internă a țărănimii și nu pentru a o exploata la rîndul lor ci, dimpotrivă, pentru a o ajuta. Aceasta este datoria, dar și interesul lor. Socialiștii privesc un asemenea ajutor ca fiind utopic: chiaburul va trebui în mod necesar să-și lucreze pămîntul împreună cu țăranii săraci în cadrul sistemului capitalist, drept care conflictul de interese va fi inevitabil.

Mă întreb, totuși, dacă populiștii erau atît de naivi pe cît se crede. Conceptul de ajutor, de colaborare, *feed-back*-ul fruntașilor și al intelectualilor asupra masei din care au provenit, nu este deloc elaborat la populiști și ne putem întreba dacă el a fost un element de doctrină sau mai curînd unul de retorică. În fond, Stere constată diferențierea mai mult sau mai puțin spontană („fericite împrejurări“) în mijlocul țărănimii și cere apoi, prin reformele sale, lărgirea sistematică a acestei diferențieri și consolidarea păturii diferențiate. Creditele revin în definitiv acesteia din urmă. Masa țărănească va primi pămînt și drept de vot, desigur, dar utilizarea acestora va mări averea cutărui țăran, îl va face în același timp să scape de masă, să devină un *fruntaș*, să treacă pragul „țării legale“ și să participe la jocul de-a cetățeanul. Programul nu urmărește, în ciuda declarațiilor, transformarea întregului popor în națiune, ci integrarea controlată a numai unor țărani în națiune. Diviziunea unui continuu, „poporul“, în unități distincte se continuă prin modelarea acestor unități conform codului virtuților burgheze și prin integrarea

acestor unități în edificiul național. Acest program este constituit de notabili în beneficiul lor și în cel al partenerului lor, burghezia rurală și urbană. *Vorbind de țărănime, notabilii se referă de fapt la ei înșiși.* Ei se detașează prin cuvînt de masa tăcută a acesteia și obțin tocmai prin discurs un loc în sistemul națiunii. Acest discurs reconstruiește lumea socială românească în jurul unui vid central pentru a convinge clasele de sus că ei, notabilii, sînt cei care trebuie să umple golul și că un asemenea sistem cu trei nivele funcționează mai bine decît sistemul actual sfîșiat între doi termeni ireconciliabili și necomunicanți. Discursul populist creează starea a treia pornind de la starea a cincea (termenul îi aparține lui Ibrăileanu[51]) și încearcă să convingă prima și a doua stare că este în folosul lor să accepte termenul mediu. Discursul populist creează lumea burgheză română înfruntînd indiferența și ostilitatea, sau incomprehensiunea, atît a claselor de sus, cît și a țărănimii.

Acest loc dublu și nesigur de unde vorbea populistul este definit de Ibrăileanu precum urmează:

„Promotorii poporanismului n-au fost țăranii (sau «micii burghezi rurali», cum le place hiperurbanilor să boteze pe țărani). Poporanismul n-a fost un sentiment de clasă, ci un sentiment generos pentru *altă* clasă." (Sublinerea îi aparține lui Ibrăileanu, S.A.)

Ceea ce a fost numit statul major al poporanismului a fost constituit de cîțiva burghezi din oraș și cîțiva proprietari funciari și de o minoritate de intelectuali ieșiți din clasele de jos, dar care deveniseră și ei între timp burghezi[52].

3. Societate și națiune

Trebuie să menționăm aici identificarea pasionată a populiștilor cu statul național. În scrisorile sale deschise către Gherea[53], G. Ibrăileanu își amintește ce efect a produs asupra tinerilor socialiști din Iași sosirea lui Stere în 1892: el i-a trezit din mentalitatea internaționalistă și i-a făcut să înțeleagă datoria lor față de România. Același soi de deșteptare cunoaște în romanul lui Stere *În preajma revoluției* personajul său autobiografic Răutu: angajat în mișcarea revoluționară rusă, el

înțelege, treptat, distanța care îl desparte nu numai de absolutismul țarist, ci și de Rusia în general:

„Suntem fii ai unei națiuni occidentale, înecate în întunericul și haosul orientului. Pentru noi, mai mult ca pentru oricare alt neam, prăbușirea țarismului este însăși condițiunea noastră de viață. Un român, revoluționar ori nu, trebuie să fie dușman de moarte al țarismului. Statul român, indiferent de ideile oamenilor lui conducători, apare în cadrul istoriei mondiale ca un factor revoluționar al cărui interes vital îl duce la luptă împotriva absolutismului moscovit."[54]

Răutu admiră frumusețea taigalei, dar descrie mereu plin de oroare moravurile barbare, primitivitatea țăranilor siberieni și se simte ușurat în momentul întoarcerii din exil în Basarabia. Răutu (adică Stere) nu se deosebește mult, în aceasta, de Gherea, care își amintește cu emoție de figura lui Betty K. și a altor revoluționari ruși, dar are oroare de primitivismul țăranilor (Gherea este, de exemplu, șocat, ca și Stere, de felul în care țăranii ruși își snopesc în bătăi soțiile).

În ceea ce-i privește pe români, Stere le amintește în mai multe rînduri că ei trăiesc împărțiți între patru state[55]. Statul național trebuie să fi idealul lor al tuturor. Acesta este de altfel motivul pentru care populiștii apără Statul în fața revoltei țărănești din 1907 în ciuda dureroaselor lor probleme de conștiință. Ibrăileanu recunoaște deschis în scrisoarea sa către Gherea:

„D-ta să fi fost în locul d-lui Brătianu *ce ai fi făcut?* Ai fi lăsat să vină țăranii în orașe și să distrugă bruma de civilizație cîtă o avem? Ai fi lăsat să se întindă răscoala în toate satele țării? Ai fi stat cu mînile încucișate, așteptînd să vină armatele străine ca să reprime răscoala și să pună cruce neatîrnării noastre?" (sublinierea îi aparține lui Ibrăilanu, S.A.)[56]

Este important să subliniem că socialiștii s-au distanțat ei înșiși de revolta țărănească. Legalismul a fost alegerea lor permanentă, în ciuda unor discuții în acest sens între Nădejde și Mille (la început mai radical)[57]. Gherea n-a îndemnat niciodată pe nimeni la acțiuni revoluționare. În timpul revoluției din 1888 ca și în 1907, socialiștii s-au apărat împotriva acuzațiilor partidelor guvernamentale, conservator sau liberal, de a fi trimis instigatori la țară[58]. Spre deosebire de populiști, socialiștii nu au

apărat în 1907 Statul în sine. Gherea, ca şi Racovski, au subliniat întotdeauna, ca nişte buni marxişti ce erau, caracterul represiv al Statului[59], dar au lansat apeluri către ţărănime pentru a renunţa la revoltă. Întrucît ei nu puteau în momentul acela numi principiile marxiste conform cărora o adevărată revoluţie trebuia să fie făcută de proletariat şi nu de ţăranii „reacţionari", socialiştii au invocat motive de ordin tactic. Racovski scrie:

„Revoltele ţărăneşti nu profită decît boierilor. După ele, ţăranii vor deveni încă şi mai slabi şi mai deznădăjduiţi. De aceea, noi ne adresăm direct vouă, ţăranilor, spunîndu-vă: Fraţilor! Nu prin măceluri şi devastări veţi ajunge la un rezultat trainic şi bun, ci smulgînd puterea politică din mîinile boierilor, ciocoilor şi arendaşilor."[60]

Marea Spaimă a unificat, aşadar, în 1907 nu numai partidele oligarhiei, ci şi întreaga clasă politică, care era într-adevăr convinsă de primejdia de a vedea prăbuşindu-se Statul naţional construit şi apărat cu atîta pasiune încă din 1859. Această voinţă a 9% din populaţie de a rezista asaltului dat de 91% mi se pare mai semnificativă decît strigătele indignate lansate mai apoi de către toţi politicienii. Discursul oficial constituit după 1881 în jurul Statului naţional şi al Regelui triumfă asupra discursului populist[61].

În sfîrşit, aceeaşi apărare a Statului naţional are loc pe planul politicii externe. Este impresionant să-i vezi pe populişti şi pe socialişti făcînd front comun contra Rusiei ţariste şi avînd aceleaşi opţiuni în politica internaţională ca Brătianu şi Carp, adică alegerea Triplei Alianţe ca singura forţă capabilă să apere România împotriva vecinului său de la răsărit[62]. De altfel nici socialiştii occidentali, pe urmele lui Marx, nu au avut niciodată simpatie pentru Rusia şi se cunoaşte atitudinea antibolşevică a lui Kautsky[63]. Sentimentele lui Stere şi ale lui Gherea sînt lesne de înţeles, dar Racovski însuşi, care se declarase de acord cu apărarea principiului naţional de către Jaurès, Vaillant şi Bebel la Congresul de la Stuttgart (1907)[64], scria în 1915, deci cu un an înainte de congresul din Zimmerwald, la care avea să subscrie cu entuziasm, următorul avertisment:

„Recunoaştem – şi aceasta cu atît mai mult cu cît noi singuri am denunţat-o la congresele socialiste internaţionale – politica

cuceritoare a Austriei în Balcani, nu ne îndoim că asemenea planuri poate să nutrească şi Germania faţă de Belgia. Cine poate tăgădui însă că un asemenea pericol există din partea Rusiei pentru România şi Bulgaria, care se găsesc în calea ei spre strîmtori? De ce atunci se caută a se impune proletariatului din aceste ţări o colaborare, atît de antisocialistă ca şi antinaţională, cu absolutismul rusesc şi burghezia lor, sub pretextul de a se servi interesul socialismului din ţările în război?"[65]

IV. Socialismul

Am menţionat deja de mai multe ori o anumită apropiere a poziţiilor populiştilor şi socialiştilor. Ar trebui studiat în amănunţime acest proces, dar nu pot să amintesc aici decît cîteva puncte ale dezbaterii.

În articolul său din 1885-1886 *Ce vor socialiştii români?*, Gherea ceruse ca marile proprietăţi funciare de stat să fie trecute în proprietatea comunelor rurale şi ca mar le proprietăţi private să fie răscumpărate de comune cu ajutorul financiar al Statului; creditele necesare trebuiau să fie puse la dispoziţia comunelor[66]. Influenţa populistă rusă este aici evidentă. Gherea nu vorbeşte de ţăranii individuali, căci partenerul Statului şi al boierilor este, după el, satul întreg, văzut ca o *comună* nediferenţiată[67]. Gherea va recunoaşte în 1907 că acest punct de vedere era naiv[68]. În 1890 şi 1895, Gherea apără deosebirea dintre progresul social pe termen lung – socializarea întregii proprietăţi funciare – şi progresul pe termen scurt: împroprietărirea cu pămînt a ţăranilor individuali[69]. Programul oficial al partidului social-democrat din 1893 cere arendarea pămîntului ţăranilor individuali[70]. Interesul socialiştilor pentru ţărani rămîne de acum înainte permanent: crearea şi consolidarea micii proprietăţi ţărăneşti este considerată ca esenţială pentru ţările subdezvoltate. Acest punct de vedere va fi reprezentat de delegaţia română la congresul internaţional de la Zürich (1893). Acelaşi punct de vedere era adoptat la congresul socialiştilor francezi de la Nantes (1892), dar el va fi criticat de Engels în 1894[71]. Revizioniştii Vollmar şi

Bernstein, dimpotrivă, vor fi convinşi de necesitatea de a apăra mica proprietate ţărănească din Occident.

În România, această problemă este importantă nu numai pentru relaţiile socialiştilor cu ţăranii, ci de asemenea pentru relaţiile lor cu alte partide politice. Ibrăileanu se pronunţă în timpul fazei sale marxiste contra unei eventuale alianţe cu radicalii lui Panu, fiindcă ei nu se gîndesc la socializarea finală a pămîntului, ci doar la reformele pe termen scurt[72]. Altfel spus, socialiştii înţeleg faptul că se petrecuse o apropiere între programul lor „minimal" şi programul altor partide de centru-stînga, dar ei înţeleg să-şi păstreze identitatea socialistă intactă graţie programului lor „maximal", absent la ceilalţi. Opţiunea în faţa căreia se aflau socialiştii români, între obiectivul imediat şi obiectivul pe termen lung în politica agrară, este în fond aceeaşi ca cea în faţa căreia se aflau socialiştii occidentali în ceea ce priveşte atitudinea de urmat faţă de proletariat, clasele de mijloc şi, în general, jocul politic parlamentar. Trebuie oare luptat pentru reformele actuale şi intrat în jocul politic „burghez", cu riscul de a pierde identitatea sa „revoluţionară", sau trebuie respinsă această ispită şi păstrată puritatea revoluţionară, cu riscul de a pierde influenţa asupra muncitorilor în acelaşi moment?

Mi se pare că tocmai în raport cu această dilemă trebuie interpretată „trădarea generoşilor" români în 1899. Ei sînt revizioniştii partidului. Ei se identifică atît de bine cu programul minimal încît pun în cauză programul maximal ca utopic, neagă, prin urmare, justificarea partidului socialist şi hotărăsc că ei pot realiza mai bine partea programului minimal privind ţărănimea în cadrul unui partid mai puternic, partidul liberal. Incertitudinea lui Gherea în 1899, explicată de Ornea prin motive personale[73], mi se pare mai curînd incertitudinea unui spirit onest care nu găseşte o soluţie teoretică problemelor partidului său. El va păstra o poziţie centristă asemenea lui Kautsky[74], dar va pleda, şi el, în *Neoiobăgia* (1910), pentru consolidarea micii proprietăţii ţărăneşti. Făcînd aceasta, el critică reformele populiste şi minimalizează interesul ţăranilor pentru băncile rurale şi credite ca şi posibilitatea de a răscumpăra marile proprietăţi. El recunoaşte numai faptul pozitiv că aceste reforme au determinat ţăranii să conştientizeze situaţia lor şi puterea lor socială[75]. În

rest, Gherea cere desființarea regimului neoiobag – regimul dublu, feudal și capitalist al regulamentelor agrare – și transformarea integral capitalistă a agriculturii române. Altfel spus, Gherea ia atît de bine partea micii proprietăți țărănești încît consideră insuficiente reformele populiste. L-am putea considera, conform termenilor ruși pe care îi voi discuta puțin mai departe, drept un populist maximalist, mai aproape de liberali, decît de marxiști (revoluția socialistă devine un pur orizont de așteptare nespecificată) și de populiștii minimaliști, precum Stere.

Racovski, dimpotrivă, este mai polemic față de revizioniști decît Gherea[76]. El acceptă distincția dintre programul maximal și programul minimal al socialiștilor, rămînînd în același timp membru al partidului, spre deosebire de „generoși", și apărînd realitatea concretă a luptei socialiste pentru muncitorii români. În ceea ce privește țăranul român, el scrie în 1907 că acesta se află acum în aceeași situație ca și țăranul francez în 1789; el trebuie să treacă de la regimul feudal la regimul burghez[77]. Cu atît mai bine pentru țăran, dacă această trecere are loc rapid, chiar cu prețul unor suferințe imediate, căci el se va apropia astfel mai repede de viitorul său socialist. Între timp, trebuie luptat pentru consolidarea micii sale proprietăți. În agricultură, continuă Racovski aproape cu aceleași cuvinte ca Stere, nu este necesară nici o revoluție, așa cum este necesar în industrie; țăranul este deja proprietar al mijloacelor sale de producție[78]. Partidul socialist democrat trebuie, deci, să reprezinte pe proletari, dar și clasele de mijloc și pe țărani[79].

Altfel spus, socialiștii care rămîn în partid nu au o atitudine atît de diferită, în ceea ce privește problemele agrare, de cea a socialiștilor care au părăsit partidul pentru a deveni populiști. Primii resping marxismul, cei din urmă îl acceptă, dar cu modificări ce merg în direcția revizionismului general din acea vreme. Socialiștii resping programul concret al reformelor populiste dar nu și obiectivele lor. Și unii și alții înscriu ca priorități politice în program consolidarea micii proprietăți țărănești și alianța cu clasele de mijloc „muncitoare". Polemicile epocii ascund cu greu faptul fundamental al politicii românești de la începutul secolului XX: toate partidele țin cont de ponderea

crescîndă a clasei de mijloc, de interesele acesteia și de importanța acestui nou electorat. Socialiștii, ca și populiștii, s-au integrat perfect în sistemul socio-politic burghez. Racovski, spiritul cel mai radical al timpului său, o știa mai bine ca oricine: Stere nu putea fi comparat cu populiștii ruși fiindcă el renunțase la idealul lor revoluționar[80]. De fapt, singurele partide politice române care aveau, teoretic, un potențial revoluționar, populiștii și socialiștii, au renunțat la principiile revoluționare către 1900 sub dubla presiune a revizionismului internațional și a micii burghezii române. Radicalismul de stînga dispare în România la începutul secolului XX, pesemne pentru totdeauna. Un nou personaj, pe care populiștii și socialiștii l-au creat ei înșiși, ia locul radicalului și le impune acestor partide propriul său chip: *micul burghez*. Racovski, ca și unul din fiii lui Gherea, va pleca mai tîrziu în Rusia sovietică pentru a scăpa de puterea acestuia și a regăsi puritatea idealului lor. Ei își vor găsi aici doar moartea, uciși de Stalin[81].

De unde se vede că rigoarea revoluționară este prost plătită.

V. Poporanism român și populism rus

Termenul „poporanism" se pretează la confuzie fiindcă el este un decalc din cuvîntul rusesc *narodnik*. Am putea fi, de aceea, înclinați să vedem o echivalență semantică, chiar o identitate de program, acolo unde nu este decît similaritate lexicală. Cîteva precizări istorice se impun.

Gherea fuge din Rusia în 1875 temîndu-se de arestare în urma unor acțiuni *narodniciste* „de a merge în popor" (1873-1875). Atît formația sa *narodnicistă*, cît și influența lui Bakunin sînt vizibile în cîteva articole din tinerețe, după care, Gherea alege marxismul. El urma astfel o anumită evoluție a Rusiei însesi.

La sfîrșitul anilor 1870, industrializarea și liberalismul cîștigă teren în Rusia. Țarul Alexandru al II-lea acceptă gruparea *Zemstvelor* provinciale și îl însărcinează pe generalul Boris Melikov să elaboreze proiecte de reformă. Mihailovski, unul din vechii populiști, este gata să creadă în posibilitățile democra-

tizării legale[82]. Asasinarea țarului în 1881 repune totul în discuție. Teroarea lovește violent toate mișcările liberale și protestatare. Astfel ia sfîrșit populismul rus tradițional, așa cum a fost el din vremea lui Herzen și din anii 1850: o mișcare revoluționară, conspirativă, chiar teroristă, opera unor grupuri izolate care încercau să învingă absolutismul țarist, să salveze țărănimea și să dezvolte o cale rusească spre socialism pornind de la comunele rurale *(obșcina)* și de la cooperativele artizanale *(artel)*[83]. Asemenea acțiuni sînt în pierdere de viteză după 1881. Mihailovski vorbește acum de vîrsta *beznarodnost*-ului (absența poporului) și de *malîe dela* (acțiuni mici)[84]. Economia cunoaște, în schimb, un mare avînt. Căile ferate, industria se dezvoltă rapid, capital străin vine de peste tot, ministrul de Witte introduce o politică economică liberală, proletariatul atinge în 1897 cifra de două milioane[85]. Viața la țară se schimbă foarte repede. Spre sfîrșitul secolului, proprietatea solului cultivabil era repartizată după cum urmează: 38,5%: mari domenii, 34,5%: comune rurale, 23,1%: mici proprietăți țărănești individuale, 4,1%: biserici, asociații diverse[86]. Proprietatea țărănească era mai bine reprezentată în Rusia decît în România, dar viața țăranului era mai mult sau mai puțin aceeași în ambele țări. Economiști și scriitori precum Engelhardt, Uspenski, Zlatovratski constată în anii 1870 și 1880 sfîrșitul *mir*-ului[87]. În anii 1880 și 1890 discuția privind dezvoltarea Rusiei nu mai are, prin urmare, ca obiect supraviețuirea comunei, ci industrializarea și mica proprietate sătească. Plehanov și Lenin își înmulțesc atacurile contra populismului și apără teza marxistă ortodoxă conform căreia dezagregarea *obșcinei* în chiaburi bogați și țărani săraci, proletarizarea acestora din urmă, industrializarea și dezvoltarea capitalismului constituie calea normală, obiectivă, a progresului în Rusia și vor duce în cele din urmă la socialism[88]. Mihailovski le opune argumente morale: el nu acceptă sacrificiul individului astăzi ca vagă condiție a unei fericiri viitoare[89]. Nikolai-On și Voronțov le opun, în schimb, argumente economice: construirea căilor ferate îi ajută pe marii exportatori de cereale și nu industrializarea, iar piața internă nu se dezvoltă din cauza sărăciei țăranilor și a prețurilor foarte ridicate a produselor industriale rusești[90]. În ce privește soluțiile, acești noi populiști

sînt fie minimalişti (Voronţov), fie maximalişti (Nikolai-On). Primii pun accent pe agricultură şi vor să creeze piaţa internă prin consolidarea micilor proprietăţi rurale, prin bănci rurale, credite, gospodării experimentale, cooperative. Maximaliştii cer, în schimb, măsuri concrete de socializare a agriculturii şi a industriei, fără a accepta şi industrializarea cu orice preţ, conform planului lui Plehanov[91]. Deşi criticau populismul, marxiştii „legali" se îndepărtau şi ei de Plehanov. La începutul anilor 1890, Struve, de exemplu, cerea desfiinţarea *obşcinei* pentru a transforma Rusia „dintr-o ţară capitalistă săracă într-o ţară capitalistă bogată"[92] şi îl critica pe pesimistul Voronţov, în ceea ce priveşte posibilitatea existenţei pieţii interne, cu cuvintele următoare:

„El a ignorat existenţa celei de-a «treia clase» – funcţionarii publici, consumatorii profesionali şi rurali – care vor cumpăra de la piaţă mărfurile pe care clasa muncitoare urbană nu le va putea plăti"[93].

Tugan Baranovski susţine că industria poate crea propria sa piaţă internă; el va fi aspru criticat de Roza Luxemburg, dar... apărat de Lenin[94]. Struve participă la redactarea programului marxist (ortodox) al primului congres social-democrat rus (1898), dar el evoluează mai apoi rapid spre poziţii revizioniste: Marx, zice el, a pus prea mult accentul pe sistemul proprietăţii şi a ignorat sistemul legal prin care muncitorii, şi socialiştii, pot corecta, chiar neutraliza, injustiţiile celui dintîi[95]. Bulgakov, în sfîrşit, critică în 1899 *Die Agrarfrage* a lui Kautsky şi susţine teza dezvoltării separate a industriei şi agriculturii, aceasta din urmă pe baza micii proprietăţi pe care un bun socialist are datoria s-o protejeze[96].

Discuţiile economice şi politice în Rusia anilor 1890 erau, deci, foarte diferite de cele care avuseseră loc cîteva decenii mai înainte, în epoca populismului „clasic". Anii de formare ai lui Stere în timpul exilului său interior (1886-1892)[97] coincid cu epuizarea *narodnicismului* şi dezvoltarea marxismului. Stere a urmărit fără îndoială din România, unde el ajunge în 1892, continuarea discuţiilor în Rusia. El îi citează adesea în articolele sale pe Nikolai-On şi Tugan Baranovski alături de economiştii

germani și socialiștii occidentali. Prietenii săi din Iași au profitat de cunoștințele sale. Ibrăileanu, de exemplu, reprezenta o opoziție marxistă destul de dogmatică la revista *Munca* în 1890-1893[98], dar evoluează spre poziții mai nuanțate la *Evenimentul literar* (1894) și *Lumea nouă* (1895), părăsește partidul socialist în 1899, îl urmează pe Stere în partidul liberal și devine la *Viața Românească* (1906 –) al doilea ideolog al poporanismului.

Nu este, deci, vorba de a asimila poporanismul, sau socialismul, român populismului rus *narodnicist*. Dimpotrivă, un evident paralelism se conturează între dezbaterile române și cele ruse în jurul anului 1900. Motivele sînt ușor de ghicit: industrializarea întîrziată, mizeria țăranilor, dificultățile pieții interne, marginalitatea în raport cu capitalismul occidental. Nu există comune rurale în România de tip *mir* și mica proprietate țărănească este mai puțin dezvoltată; „țara legală" în România este perfect democratică, în timp ce Rusia, în ciuda unei anumite liberalizări, rămîne o țară absolutistă; în fine, proletariatul român este mai puțin dezvoltat decît cel din Rusia.

Specificitatea română impune anumite opțiuni în dezbatere. Caracterul constituțional al țării face superflue acțiunile teroriste în România: iată de ce socialiștii subliniază legalismul lor și dezaprobă revoltele țărănești. Absența *obșcinei* și raritatea micii proprietăți țărănești, pe de o parte, și numărul redus al muncitorilor, pe de altă parte, îi conving pe poporaniști că numai consolidarea micii proprietăți este o alternativă reală la industrializare.

Dilema „industrializare rapidă și proletarizare a țăranilor" *versus* „industrializare limitată și consolidare a micii proprietăți" devine astfel dilema comună a intelectualității în cele două țări. Împărțirea opiniilor vădește un paralelism impresionant. Liberalii de dreapta, anumite grupuri conservatoare (în România), populiștii maximaliști și socialiștii ortodocși (în Rusia) aleg *primul* termen al dilemei: opiniile lor coincid în ceea ce privește scopul imediat – industrializare rapidă cu orice preț – dar diferă în ce privește scopul îndepărtat – capitalism sau socialism. Orlov-Davîdov, de Witte și Brătianu sînt la fel de apropiați unul de altul precum sînt Plehanov, Lenin, Gherea (parțial) și Racovski: este uimitor să-l vezi pe Racovski susținînd fără

ezitare principiul liberal „laissez-faire" în România[99]. Dimpotrivă, liberalii moderaţi, conservatorii moderaţi (în România), populiştii minimalişti şi socialiştii legali sau revizionişti (în Rusia) apără *al doilea* termen al dilemei: anumiţi liberali ruşi, Haret, Take Ionescu, Voronţov, Struve, Bulgakov, Stere, Ibrăileanu, „generoşii" şi într-un sens Gherea în *Neoiobăgia* se regăsesc pe aceleaşi poziţii, luptînd în acelaşi timp contra oligarhiei şi a marxismului revoluţionar. Aceste două grupuri sprijină, în ambele ţări, aceiaşi aliaţi: clasele de mijloc rurale şi urbane, notabilii locali în birocraţie şi în profesiunile liberale. Reformele agrare sînt propuse în ambele ţări pentru a asigura stabilitatea socială, piaţa internă economică şi culturală, unitatea naţională. În cazul rus ele trebuie să protejeze ţărănimea împotriva proletarizării deja începute, în cazul român, ele trebuie să împiedice proletarizarea şi deopotrivă pericolul revoluţiei, aşa cum o recunoaşte deschis Ibrăileanu[100].

VI. Concluzii

Populismul român în sensul larg al cuvîntului şi mai cu seamă populismul în sensul îngust al cuvîntului, poporanismul de la *Viaţa Românească*, trebuie, deci, studiate, nu în raport cu populismul rus al anilor 1850-1870, ci în raport cu mişcarea legalistă, revizionistă, care domină către 1900 neopopulismul rus la fel ca şi social-democraţia rusă, franceză şi germană. Părinţii spirituali ai lui Stere nu sînt Herzen şi Bakunin, ci Struve şi Bernstein. Populismul român nu caută o a treia cale spre socialism care să poată ocoli capitalismul, el caută mai curînd, ca şi mişcările analoage europene, modalităţile de control al dezvoltării capitaliste: e vorba de a „umaniza" această dezvoltare, de a o întoarce „spre popor". Nu este vorba de a căuta o alternativă la capitalism, ci de a salva societatea burgheză, ameninţată de antagonismul ireductibil dintre capital şi muncă, de revoluţia propovăduită de Marx drept concluzie logică. Populismul înţelege ceea ce Marx nu a văzut la timpul său: dezvoltarea unei *a treia clase* ca o nouă problemă şi ca alternativă a soluţiei marxiste. Diferenţa – importantă – constă în

faptul că populismul țărilor subdezvoltate vrea să construiască această alternativă pornind de la agricultură și de la viața rurală, în timp ce revizionismul țărilor dezvoltate vrea s-o facă pornind de la industrie și de la viața urbană. Dacă gîndirea și acțiunea liberalilor și a socialiștilor ortodocși este dominată de categorii *binare*, conflictuale, gîndirea și acțiunea populiștilor și a revizioniștilor este dominată de categorii *ternare*, în care termenul mediu mediatizează și împacă termenii conflictului. Avîntul claselor de mijloc în societate coincide cu succesul reformismului și pragmatismului în mișcările politice, la origine, revoluționare. Această tendință a reușit să impună reforme în România după primul război mondial și să schimbe absurda construcție socială pe care această țară a moștenit-o de la secolul XIX. Pragmatismul său și moderația sa au poate încă ceva de spus cititorului de azi obosit de extremismele ulterioare din Europa.

NOTE

1. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, București. Ed. Cartea Românească, 1982; Z. Ornea: *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea*, București. Ed. Cartea Românească. 1983.

2. E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane* (ediție nouă). București, Ed. Minerva. 1973; G. Călinescu: *Istoria literaturii române* (ediție nouă), București. Ed. Minerva, 1982.

3. D. Chirot: *Social Change in a Peripheral Society*, New York, Academic Press, 1976; K. Jowitt (ed.): *Social Change in Romania (1860-1940)*. Berkeley. University of California Press. Institute of International Studies. 1980. *Paysans et Nations d'Europe centrale et balkanique*, Paris. Maisonneuve et Larose. 1985.

4. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, ed. cit.. p. 290-304.

5. Șt. Zeletin: *Burghezia română. Originea și rolul ei istoric*, București. Ed. Cultura Națională. 1925.

6. 1865-1936.

7. G. Ibrăileanu: *Opere*. București. Ed. Minerva. 1974. 1871-1936.

8. Z. Ornea: *Sămănătorismul*, București. Ed. Minerva. 1971. Idem: *Poporanismul*. București. Ed. Minerva. 1972.

9. Ph. Eidelberg: *The Great Romanian Peasant Revolt of 1907*. Leiden. Brill. 1974. p. 189.

10. P. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, 1982. Idem: *Naturalismus, Ästhetizismus*. Frankfurt, Suhrkamp, 1977.
11. *L'Alternative*, 1983, nr. 29-30.
12. T. Maiorescu: *În contra direcției de azi în cultura română:* (1868) în : *Opere*, vol. I, București, Ed. Minerva, 1978, p. 151: „Singura clasă reală la noi este țăranul român și realitatea lui este suferința sub care suspină de fantasmagoriile clasei superioare".
13. K. Mannheim: *Ideology and Utopia*, London, Routledge and Kegan Paul, 1936, 1976. V. Meja, N. Stehr (Hsgb): *Der Streit um die Wissenssoziologie*. Frankfurt, Suhrkamp, 1982, Band. I, 1982, p. 13.
14. N. Elias: *Über den Prozess der Zivilisation*, Bern, Franke Verlag, 1969, ch. III, II, 7.
15. *Histoire de la bourgeoisie en France*, Paris, Seuil, 1962, 1982.
16. J. Shenan: *German Liberalism in the XIXth Century*, The University of Chicago Press, 1978, p. 21. Înțeleg prin *Bildungselite* pe înalții demnitari, educați adesea în Occident, și prin *Besitzelite*, burghezia de afaceri ca și marii proprietari de pămînt.
17. S. Alexandrescu: *Junimea: Discours politique et discours culturel*, în: *Libra*, Groningen, 1983, p. 47-79 (vezi și acest volum).
18. G. Ibrăileanu: *Opere*, vol. 4, București, Ed. Minerva, 1977, p. 155-157.
19. G. Ibrăileanu: *Opere*, vol. 5, București, Ed. Minerva, 1977, p. 570-574.
20. C. Dobrogeanu-Gherea: *Opere complete*, București, Ed. Politică, 1980, vol. 7, p. 235.
21. C. Racovski: *Scrieri social-politice*. București, Ed. Politică, 1977, p. 245-246.
22. C. Stere: *Scrieri*, București, Ed. Minerva, 1979.
23. *La Roumanie*, 1886-1906. București, Ed. Socec, 1907, p. 64, 70.
24. *Idem*, p. 262.
25. *Idem*, p. 381, 461.
26. *Idem*, p. 84.
27. *Idem*, p. 84-85.
28. A. Janos: *Modernization and Decay in Historical Perspective. The Case of Romania*, în D. Chirot, *op. cit.*, p. 89-90.
29. F. Damé: *Histoire de la Roumanie*, Paris, Ed. Alcan, 1990, p. 434.
30. Vezi nota 17.
31. *Ibidem*.
32. *Neoiobăgia* (1910), în: *Opere complete*, ed. cit., vol. 4.
33. C. Stere: *Scrieri*, ed. cit., p. 58.
34. C. Stere: *Social-democrație sau poporanism?*, în: *Viața Românească*, II (1907), p. 335.
35. K. Marx: *Die Frühschriften*, Stuttgart, Kröner Verlag, 1971, p. 536.
36. Țăranii germani și francezi își dădeau voturile, către sfîrșitul secolului XIX, mai curînd partidelor „burgheze" decît socialiștilor. Vollmar, Bernstein, Jaurès țin cont în noile lor teorii de noua realitate economică și electorală: o democratizare reală poate avea loc numai prin

alianța proletariatului cu țărănimea și clasele de mijloc. Vezi L. Kolakowski: *Main Currents of Marxism*, Oxford, Oxford University Press, 1978, vol. II, p. 99, 117, 134.

37. C. Stere: *Social-democrație sau poporanism?*, în *Viața Românească*, 1907, An II, nr. 7 (iulie), p. 333-334.

38. *Neoiobăgia* (1910), loc. cit.

39. *Opere complete*, vol. III, ed. cit., p. 462, 464.

40. Această problemă a fost pe larg discutată de populiștii și de marxiștii ruși importanți pînă la sfîrșitul secolului; vezi chiar aici capitolul V.

41. C. Stere: *loc. cit.*, vol. III (1908), p. 65.

42. *Idem*, p. 69.

43. *Idem*, p. 70.

44. *Idem*, p. 60.

45. Ph. Eidelberg, *op. cit.*, p. 84.

46. C. Stere: *Social-democrație sau poporanism?*, în *Viața Românească*, II (1907), p. 197.

47. În timpul dezbaterilor în parlamentul român privind modificarea articolului 7 al Constituției, cerută la Congresul de la Berlin (1878), Carp se pronunță la 28 februarie 1879 pentru naturalizarea evreilor în acești termeni: „Munciți și civilizați-vă... singura cale ce poate să ne scape este munca pe cale economică; căci, în concurența evreilor, eu nu văd decît un stimulent de a dezvolta pe cîmpul economic o muncă mai intensivă decît aceea de astăzi". C. Gane: *P.P. Carp și locul său în istoria politică a țării*, București, Ed. Universul, 1937, vol. I, p. 224.

48. C. Stere: *op. cit.*, p. 202.

49. *Idem*, p. 197-198. Vezi de asemenea: *Opere*, vol. 4, ed. cit., p. 444-445.

50. C. Stere: vol. VII (1907), p. 68.

51. G. Ibrăileanu opune „o nouă forță, a cincea în Stat, care este țărănimea", proletariatului, considerat ca a patra stare, și burgheziei, clasele sociale care monopolizaseră interesul atît al liberalismului, cît și al socialismului în secolul XIX pînă la a ignora emergența celei de-a cincea forțe sociale. G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. 5, ed. cit., p. 209.

52. G. Ibrăileanu: *Opere*, vol. 5, ed. cit., p. 141.

53. G. Ibrăileanu: *Opere*, vol. 4, ed. cit., p. 286.

54. C. Stere: *În preajma revoluției*, București, Ed. Adevărul, f.a., vol. IV, p. 402.

55. C. Stere: *Scrieri*, ed. cit., p. 393.

56. G. Ibrăileanu: *Opere*, vol. 4, ed. cit., p. 302–303.

57. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, ed. cit., p. 246, 281.

58. *Idem*, p. 257.

59. C. Dobrogeanu-Gherea: *Opere complete*, ed. cit., vol. 2, p. 54. C. Racovski: *Scrieri social-politice*, ed. cit., p. 46.

60. C. Racovski: *op. cit.*, p. 67.

61. Vezi pentru analiza conceptului de Stat național: E. Gellner: *Nation and Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1983, G. Mclennan, D. Held, St. Hell (ed.): *The Idea of the Modern State*, Open University Press, 1984.

62. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, ed. cit., p. 40.
63. Vezi pentru cîteva texte ale polemicii Kautsky-Lenin, I. Fetscher (Hsgb): *Der Marxismus*, Piper Verlag, 1962. 1983.
64. C. Racovski: *Scrieri social-politice*, ed. cit., p. 93-96.
65. *Idem*, p. 249.
66. C. Dobrogeanu-Gherea: *Opere complete*, ed. cit., vol. 2, p. 109.
67. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, ed. cit., p. 269.
68. C. Dobrogeanu-Gherea: *Opere complete*, ed. cit., vol. 3, p. 463.
69. *Idem*, vol. 2, p. 291. Z. Ornea: *Opera lui C.Dobrogeanu-Ghera*, ed. cit., p. 296-297.
70. *Idem*, p. 259.
71. *Idem*, p. 300-310.
72. G. Ibrăileanu: *Opere*, vol. 10, ed. cit., p. 238.
73. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, ed. cit., p. 267.
74. *Idem*, p. 276.
75. C. Dobrogeanu-Gherea: *Neoiobăgia*, loc. cit., p. 220-223, 238.
76. C. Racovski: *Scrieri social-politice*, ed. cit., p. 88.
77. *Idem*, p. 138.
78. *Idem*, p. 138.
79. *Idem*, p. 188.
80. *Idem*, p. 178-179.
81. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, p. 480. Ion Ianoși: *Prefață* la C. Racovski: *Scrieri social-politice*, ed. cit., p. 11-12.
82. James H. Billington: *Michailovsky and Russian Populism*, Oxford, Clarendon Press. 1958, p. 108.
83. Franco Venturi: *Les intellectuels, le peuple et la révolution* (traducere), Paris, Gallimard, 1972.
84. James H. Billington. *op. cit.*, p. 146.
85. C. De Grunwald: *Société et civilisation russes au XIX^e siècle*, Paris. Seuil, 1975. p. 181.
86. *Idem*, p. 169.
87. R. Wortman: *The Crisis of Russian Populism*, Cambridge. University Press. 1967.
88. James H. Billington. *op. cit.*, p. 161.
89. A. Mendel: *Dilemmas of Progress in the Tsarist Russia*, Cambridge, Harvard Press. 1961, p. 157-162.
90. A. Mendel: *op. cit.*, p. 44-57.
91. *Idem*, p. 163.
92. *Idem*, p. 138.
93. *Idem*, p. 149.
94. *Idem*, p. 151.
95. *Idem*, p. 184.
96. *Idem*, p. 214–215.
97. Z. Ornea: *Prefață* la C. Stere: *Scrieri*, ed. cit., p. 5-6.
98. G. Ibrăileanu: *Opere*, ed. cit.. vol. 10.
99. C. Racovski: *Scrieri social-politice*, ed. cit.. p. 207.
100. G. Ibrăileanu: *Opere*, vol. 5. ed. cit.. p. 183.

ROMANUL ROMÂNESC INTERBELIC: PROBLEMA CANONULUI*

I. Cele două canoane

În general, orice discuţie asupra literaturii române interbelice porneşte de la una dintre cele două clasificări „canonice“ cunoscute: textul literar este plasat fie sub distincţia stabilită de E. Lovinescu şi G. Călinescu, „literatură tradiţională *versus* literatură modernă“, fie sub diferenţierea operată de Nicolae Manolescu, şi relansată recent de Ioan Paler, „roman doric *versus* roman ionic *versus* roman corintic“. Aceste două canoane sînt destul de diferite: primul este unul cultural şi ţine seama de evoluţia generală a României în perioada interbelică, în timp ce al doilea este un canon literar „intern“: în romanul *doric*, cel care povesteşte este naratorul omniscient, în romanul *ionic* evenimentele sînt povestite de mai mulţi naratori diferiţi, care ne fac părtaşi la viziunea lor asupra evenimentelor, în timp ce în romanul *corintic* miturile şi simbolurile sînt cele care domină scena, fie în sensul propriu, fie în cel ironic al cuvîntului.

În ciuda faptului că aceste canoane descriu într-o manieră destul de adecvată fenomenul literar, ele sînt contestabile în mai multe privinţe; după părerea mea, contestarea lor explicită nu s-a putut realiza pînă în prezent, mai mult din cauza prestigiului lor canonic decît datorită forţei lor explicative. Fără a-mi propune să întreprind eu însumi aici o astfel de contestare în detaliu, aş dori doar să o schiţez în linii mari şi să sugerez posibilitatea unei viziuni alternative asupra literaturii române interbelice, prin suspendarea canoanelor prezentate mai sus.

---

* *Le roman entre les deux guerres mondiales: Une mise en question des canons*, publicat în: Sorin Alexandrescu, *La modernité à l'Est. 13 aperçus sur la littérature roumaine*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999, Colecţia Mediana, p. 117-141.

II. Cîteva îndoieli „canonice“

1. Canonul cultural

Mai întîi de toate, se poate remarca faptul că respectivul canon cultural funcționează la nivel tematic: lumea narațiunii, locul acțiunii și, de asemenea, ideologia care domină anumite lumi pot fi tradiționale sau moderne: spre exemplu, satul este tradițional, orașul este modern. Criteriul de diferențiere a acestor lumi este gradul lor de modernizare: micile orașe de provincie, unde „se moare încet“, după Mihail Sadoveanu sau Cezar Petrescu, sînt în primul rînd tradiționale. Periferiile capitalei, în romanele lui G.M. Zamfirescu sau Mateiu I. Caragiale nu par să fi fost atinse de valurile modernității, despre care se presupune că ar fi atins centrul Bucureștiului; chiar pe Calea Victoriei, strada devenită simbol al modernității în romanul cu același titlu de Cezar Petrescu, proaspeții îmbogățiți își încrucișează, însă, drumurile cu dezrădăcinați fără viitor. *Patul lui Procust* de Camil Petrescu este, fără îndoială, un roman modern, dar întrebarea este în ce sens se poate vorbi despre modernitate în cazul budoarului mic-burghez al Emiliei, frecventat atît de Fred Vasilescu, cu un stil de viață modern prin definiție, cît și de Ladima, a cărui gîndire este de asemenea modernă, ceea ce nu se poate spune însă și în legătură cu sentimentalismul scrisorilor lui către Emilia. Dacă există cu certitudine o linie de demarcație, traiectoria sa este extrem de dificil de trasat și ea străbate lumile narațiunii, dar și personajele, obiceiurile și ideile lor, faptele și modul de exprimare care nu sînt deloc omogene: același personaj trece adeseori granița dintre „tradițional“ și „modern“, și asta mai ales din punctul de vedere, variabil, desigur, al altor personaje care-l suspectează de apartenența la o lume sau la cealaltă. În *Răscoala* lui Liviu Rebreanu, Titu Herdelea, modern la țară, trece drept un provincial la București. În sfîrșit, criteriul „modernizării“ însuși trebuie privit cu prudență. În epocă, modern putea fi considerat, în conformitate cu teoria lui Lovinescu, ceea ce în România se sincroniza cu Occidentul. Dar despre care Occident era vorba? Pentru că Lovinescu nu introduce nici un fel

de nuanță în argumentația lui, s-ar putea presupune că în momentul în care el își scria cărțile, Occidentul era modern „în bloc“, iar România, premodernă în totalitate. Or, cred că trebuie operată distincția între termenii „modernitate“ și „modernizare“. „Modernitatea“ este un predicat care se acordă cu subiectele vizate doar într-un mod diferențiat; mai mult decît atît, ea este termenul pe care aceste subiecte îl ating în mod lent și neomogen, urmînd un proces de „modernizare“. Fiind modernă sau mai bine spus fiind mai avansată pe calea modernizării decît România, Franța, care a reprezentat pentru Lovinescu un model, nu era deloc modernă la modul global, și înregistra multe diferențe de la o regiune la alta, după cum demonstrează mai tîrziu studiul lui Eugen Weber: Peasants into Frenchmen. The Modernization of Rural France, 1870-1914. În acest studiu, autorul subliniază „the civilisation of the French by urban France, the disintegration of local cultures by modernity and their absorption into the dominant civilisation of Paris and the schools“.[1] După cel de-al doilea război mondial, Bucureștiul a jucat în România exact același rol pe care Parisul l-a avut în Franța la sfîrșitul secolului XIX. Chiar locul comun al existenței „celor două Românii“ – o jumătate mai dezvoltată (Transilvania) și una mai puțin avansată (Muntenia și Moldova) – poate fi regăsit la francezi: documentele citate de Weber atestă împărțirea Franței în regiuni mai dezvoltate în nord și regiuni mai slab dezvoltate în centru și sud, după o diagonală care unește Saint Malo din Normandia și Geneva din Elveția[2]. Acest fenomen de diferențiere în Franța apare și mai evident în *L'identité de la France* de Fernand Braudel.[3] Împotriva opiniei teoreticienilor români ai modernității, s-ar mai putea remarca și faptul că în acel moment țările europene nu formau deloc un bloc omogen, ci, dimpotrivă, ele manifestau deosebiri evidente în privința dezvoltării intelectuale și artistice: avangarda, atît de puternică în Franța, Germania și Italia, pare să fi fost evitată în Anglia, țară cu o civilizație materială foarte dezvoltată și cu o filosofie care în epocă putea fi considerată mai „modernă“ decît cea americană sau italiană. Dacă s-ar fi aplecat asupra acestor aspecte, Lovinescu ar fi trebuit să-și declare relative concluziile referitoare

la sincronism. În sfîrşit, spre deosebire de Lovinescu şi Călinescu, noi nu trebuie să uităm că modernizarea însăşi nu era dorinţa unanimă a Occidentului epocii: spirite atît de diferite precum Eliot, Heidegger, Maurras şi Unamuno atrăgeau atenţia mai ales asupra valorilor tradiţionale ameninţate de o modernizare forţată. Crainic, Nae Ionescu şi alţii nu erau deci singurii care susţineau la sfîrşitul anilor treizeci necesitatea valorizării tradiţiilor distruse după primul război mondial, sau chiar înainte de acesta, de o modernitate neasimilată. Or, această schimbare de perspectivă în anii treizeci nu a făcut obiectul vreunei noi reflexii a lui Lovinescu asupra fenomenului modernităţii, pe care el l-a discutat în marile sale opere din anii douăzeci, nici a lui Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, apărută în 1941. Nu mă pot împiedica să ajung la următoarea concluzie referitoare la canonul modernităţii impus de aceşti doi teoreticieni – la fel ca şi la celălalt, promovat de tradiţionalişti precum Iorga, Crainic şi Nae Ionescu: aceste canoane au fost stabilite cu subiectivitate şi o uşurinţă surprinzătoare în contextul complexităţii literaturii europene şi al gravităţii problemelor filosofice şi morale pe care ea le ridica. Ca să nu mai vorbim despre istoricii literaturii române, care repetă şi astăzi aceste naivităţi, după şaptezeci de ani, ca şi cum nimic nu s-ar fi modificat în tot acest timp, nici în societatea românească şi nici în lume.

2. *Canonul literar*

Metaforele *doric, ionic* şi *corintic* aplicate literaturii au meritul de a se referi la textul literar însuşi în loc să comenteze anumite schimbări sociale. Totuşi, aceste metafore nu subliniază decît un singur aspect al textului literar, şi anume raportul naratorului cu personajele. Dacă pentru primul canon literar tematica era singurul aspect important, acest al doilea canon este de departe dominat de tipologia personajelor. Acum interesează felul în care personajul „funcţionează", psihologia sa, raţiunea acţiunilor sale, scopurile şi normele. Cele trei metafore

menționate explică tehnica prin care naratorul își construiește personajele: spre exemplu, narațiunea lui Rebreanu în romanul său *Ion* este *dorică*; încrucișarea mai multor perspective narative și, prin urmare, relativizarea caracterului real al personajului în *Patul lui Procust* de Camil Petrescu este *ionică*; scriitura artistă, amestecul dimensiunilor realiste și mitice din prezentarea personajelor lui Mateiu Caragiale sau Max Blecher este *corintică*.

Trebuie precizat că personajul, deși este un punct de plecare logic pentru orice analiză naratologică, nu poate totuși, după părerea mea, să susțină de unul singur o clasificare trihotomică solidă a romanului. Să ne amintim că Ibrăileanu făcea cîndva pentru roman distincția între „creație" – construcție auctorială a personajelor „adevărate", emblematice pentru o perioadă (Tolstoi, sau Rebreanu pentru literatura română) – și „analiză", adică analiza lor psihologică așa cum este ea făcută, în opinia lui Ibrăileanu, de către Proust sau, la noi, Brătescu-Voinești: acesta din urmă este un exemplu surprinzător, care, de fapt, subliniază sărăcia romanului psihologic în 1926, sărăcie care este, de altfel, în mod explicit regretată de Ibrăileanu. „Creația" se aseamănă *doricului* și „analiza" *ionicului* pentru că atunci cînd Ibrăileanu scria, acestea erau în România singurele tendințe care își disputau romanul. Spre deosebire de Lovinescu, Ibrăileanu era mai bine informat cu privire la recentele dezvoltări ale literaturii europene, chiar dacă pare să ignore romanele lui Joyce și Virginia Woolf, sau eseurile acesteia din urmă. Pe de altă parte, atunci cînd adaugă la definiția „analizei" și „scriitura artistă" a lui Sadoveanu, criticul presimte, într-un anume sens, ascensiunea romanului *corintic*. Între 1926, anul apariției eseului lui Ibrăileanu, și 1980, anul cînd se publică *Arca lui Noe* a lui Manolescu, prin care este introdusă trihotomia amintită, romanul românesc și european au lărgit mult *corinticul*; ceea ce Ibrăileanu putea doar să prevadă în estetica romanului, devenea evident trei sferturi de secol mai tîrziu.

Ne putem acum întreba dacă cele trei metafore sunt termenii cei mai potriviţi pentru distincţia diferitelor tipuri de roman vizate; poate că alte noţiuni, cunoscute mai bine de teoreticienii romanului, ar fi mai convingătoare. Pe de altă parte, chiar dacă acceptăm aceste metafore, trebuie remarcată lipsa unei unităţi categoriale a trihotomiei discutate: în timp ce *ionicul* şi *doricul* sunt categorii naratologice, *corinticul* defineşte un anume tip de scriitură. Privit din această perspectivă, cel de-al doilea tip de „analiză" introdus de Ibrăileanu, „scriitura artistă", nu este deloc întîmplător: cărţile lui Proust demonstrează că, de fapt, nimic nu se împotriveşte coexistenţei în roman a unei perspective narative multiple fie cu scriitura artistă, fie cu dimensiunea mitică sau ironică a textului. Aşadar, Proust ar fi putut demonstra împletirea *ionicului* şi a *corinticului*, iar Sadoveanu pe aceea a *doricului* tot cu *corinticul*. Altfel spus, dacă *ionicul* şi *doricul* se exclud reciproc, cu *corinticul* nu se întîmplă la fel: de fapt, orice roman considerat *corintic* pe baza scriiturii, ironiei sau elementelor de mitologie pe care le cuprinde, nu poate fi povestit decît sau conform modului *doric* – perspectiva auctorială – sau conform celui *ionic* – perspectiva multiplă. Se poate pune deci întrebarea dacă definiţia trihotomiei în discuţie este atât de riguroasă pe cît pare la prima vedere.

3. Diferitele valuri ale modernismului

Să revenim la anii construirii acestui canon literar, 1926 şi 1980-1983: aceste date marchează, de fapt, începutul şi sfîrşitul modernismului românesc, dar, din cîte ştiu, importanţa lor ca atare nu a fost niciodată marcată. Atît tipologia lui Ibrăileanu cît şi a lui Manolescu conţin acelaşi paradox: ambele încearcă – în conformitate cu Wölfflin, sursa de inspiraţie comună – pe de o parte să excludă din text dimensiunea istorică în beneficiul celei morfologice, dar pe de altă parte să reintroducă pe furiş în discuţie istoricul. Curentul major al realismului european apărut în secolul XIX şi prelungit şi în secolul XX este definit, cu cîteva excepţii, de creaţie, respectiv *doric*. Dimpotrivă, analiza, *ionicul*

şi *corinticul* definesc modernismul secolului XX, şi cîţiva precursori. Aici se întîlnesc Proust, Joyce, Gide, Woolf, Faulkner, Svevo, Kafka, Thomas Mann, Camus şi mulţi alţii ca şi, cu siguranţă, Camil Petrescu, Papadat-Bengescu, Holban, Mateiu Caragiale, Eliade, Blecher, Sebastian şi chiar Urmuz. Un caz special este cel al moderniştilor din anii şaizeci; voi reveni asupra acestei probleme. Dacă, pe de o parte, în 1926 aceşti modernişti români nu-şi publicaseră încă operele majore, în 1980-1983 atît moderniştii de dinainte de război cît şi cei din anii şaizeci îşi terminaseră opera. Manolescu putea, deci, să beneficieze de o oarecare distanţă faţă de această operă, distanţă care lui Ibrăileanu îi lipsise, şi, deci, să formuleze mai bine distincţiile pe care acesta din urmă doar le sugerase.

Rămîne totuşi problema *corinticului*. De ce Manolescu a simţit necesară această a treia categorie? Cred că a fost ghidat de sentimentul comun al romancierilor anilor şaizeci că participă la o perioadă fundamental diferită de cea antebelică. Acest sentiment este resimţit însă din ce în ce mai puţin în ultimul timp, mai cu seamă după sfîrşitul modernităţii, cînd există mai degrabă tendinţa de a se sublinia continuitatea, şi nu diferenţa dintre valurile moderniste de dinainte şi de după război. S-ar putea, deci, spune că semi-liberalizarea politică, de care scriitorii au profitat, este cea care a făcut posibilă o analiză critică a societăţii în anii şaizeci. În acelaşi timp însă, lipsa sau imposibilitatea unui radicalism al acestei critici a impus apariţia unui nivel mitic, pentru ca ea să poată părea acceptabilă conducătorilor epocii. Ceea ce atitudinea critică istoriciza în text, era prezentat prin elementul mitic drept „anistoric", în afara istoriei, şi deci mai puţin virulent. Acest ultim element, cel mitic, trecea în epocă drept o inovaţie romanescă a anilor şaizeci, chiar dacă marca, la Bănulescu de exemplu, o continuitate cu antebelicul (Mircea Eliade). Astăzi el poate fi considerat preţul plătit de către scriitori pentru semi-libertatea cu greu obţinută. *Corinticul*, departe de a fi o categorie aparte a romanului, nu era atunci, în mod paradoxal, decît un artificiu de scriitură impus de cenzura comunistă sau de o strategie de apărare contra ei: astfel, acum, cînd cenzura nu mai există, putem avea rezerve faţă de un

corintic privit ca o categorie logic necesară pentru canonul în discuţie.

În fine, acest canon presupune identitatea comportamentală a indivizilor istorici şi a personajelor literare, identitatea „oamenilor reali" şi a „oamenilor de hîrtie". Postmodernismul abolește această presupoziţie; el recunoaşte în mod explicit irealitatea ultimei categorii, se joacă cu ea, fapt care diminuează şi importanţa personajului în text, şi necesitatea coerenţei sale psihologice.

III. Două canoane, un singur univers estetic

Dar dacă am uita de cele două canoane şi am privi literatura interbelică lipsindu-ne de orice clasificare prealabilă? Carmen Matei Muşat face deja un pas în această direcţie, în excelenta ei carte *Romanul românesc interbelic*[4]. Aş dori să merg aici mai departe pe aceeaşi cale. Cred că ar trebui să ne punem cel puţin două întrebări: ce realitate literară, ascunsă pînă acum de canoane, devine din nou vizibilă dacă le suspendăm sau le ignorăm pe acestea? În al doilea rînd, care este contextul în care am putea analiza această realitate, în locul acelora desemnate prin canoanele în discuţie: *Aş spune că lumea ascunsă pe care o putem recupera este aceea a non-esteticului, iar contextul dorit pentru discuţie este acela în care literatura se găseşte alături de politic şi de arta vizuală.*

Cele două canoane discutate au în comun, dimpotrivă, presupoziţia *autonomiei faptului literar* în raport cu celelalte fapte culturale şi sociale. Existenţa categorială a unui „creator" sau „analist", după Ibrăileanu, ca şi a celor trei categorii de romancieri avute în vedere de Manolescu, se poate discuta cu adevărat doar în cadrul acestei autonomii a literaturii în raport cu instituţiile democraţiei *moderne.* Prin extindere, aceleaşi categorii pot fi gîndite şi în raport cu alte societăţi – cele premoderne faţă de Biserică sau Prinţ, cele non-moderne (sau de-modernizate), care în România au fost supuse dictaturilor de

dreapta sau stînga, de la Carol al II-lea la Ceauşescu – dacă cercetătorul se situează el însuşi într-o lume de valori democratice şi, pornind de aici, proiectează aceste valori în lumi nedemocratice. Autonomia scriitorului, această distanţă şi libertate care îi definesc activitatea în raport cu Puterea, este de fapt produsul societăţii liberale instituite în România după 1859, sau mai exact după 1866, şi care rămîne fundamental nemodificată pînă în 1938. Fără să mă opresc asupra partidului aflat la putere în acest timp, partidul liberal sau altul, aş spune că această societate democratică a fost liberală în sensul istoric al cuvîntului. Acest lucru înseamnă, din punctul nostru de vedere, că producţia ideologică şi artistică era autonomă faţă de puterea politică, economică etc., şi chiar dacă aceste zone ale puterii puteau să aibă influenţă asupra artei, ele nu puteau dicta conţinutul sau forma produsului artistic. Emanciparea artei faţă de Prinţ sau Biserică se petrece în toată Europa în secolele XVIII şi XIX, dacă nu chiar mai devreme, ca efect al liberalismului, iar autonomia judecăţii estetice, afirmată de Kant, face parte din democraţia modernă, avînd aceeaşi importanţă ca şi drepturile omului.

Or, dacă societatea liberală modernă permite şi chiar recomandă autonomia artei, în România ca şi în alte ţări, este firesc ca această autonomie să fie văzută ca un criteriu definitoriu pentru arta modernă. De la Maiorescu la Lovinescu şi de la Călinescu la Manolescu, autonomia faptului artistic a fost dogma sau canonul dominant, atît pentru criticii literari care au scris în libertate cît şi pentru cei care au luptat, ca Manolescu, sub comunişti, pentru păstrarea unei insule autonome, cea a artei. Modernismul, această zonă exprimată istoric de arta modernă care domină cultura română începînd cu primul război mondial, a fost o extensie a liberalismului pînă în 1938, devenind apoi un ideal reprimat (de dictaturile de dreapta şi) de comunism, dar păstrat cu fidelitate în conştiinţa artiştilor ca singura alternativă la nazism sau la comunism. Altfel spus, norma autonomiei artei şi idealul estetic care derivă de aici au legitimat şi impus atît canonul modernist în raport cu cel tradiţionalist între cele două

războaie, cît şi canonul celor trei forme ale romanului în anii '80. Era în logica lucrurilor ca Lovinescu să fie în acelaşi timp ideologul liberalismului şi al modernismului: cele două serii de norme se presupun şi se susţin reciproc. Dacă Manolescu a apărat modernismul în perioada comunistă, el a făcut-o pentru că în epocă, în lipsa unei lupte politice explicite împotriva regimului, această mişcare era văzută ca o codificare estetică – singura posibilă avînd în vedere natura Puterii – a unui liberalism implicit, deci a valorilor democratice interzise ca atare.

Privite în acest context social-politic, polemicile dintre modernişti şi tradiţionalişti sau între romancierii dorici, ionici şi corintici îşi pierd din importanţă: ele s-au purtat în interiorul unuia şi aceluiaşi domeniu canonic: autonomia şi dominaţia criteriului estetic în critica şi istoria literară românească. Dacă am considera aceste polemici fenomene de suprafaţă – şi chiar asta propun aici – am putea descoperi ceea ce se află în adîncime, conflictul între estetic şi non-estetic, sau între valorile politice paralele, democratice şi anti-democratice. Dînd la o parte cele două canoane culturale şi literare, putem descoperi un nou domeniu pe care ele îl ascundeau, şi pe care îl voi numi *domeniul eticului*. Din motive pe care le voi discuta imediat, acesta ar putea include fapte şi valori foarte diferite, etice în sensul propriu al cuvîntului, dar şi filosofice, precum problematica subiectului, reprezentarea lumii, cercetările spirituale etc. Trebuie imediat precizat faptul că aceste preocupări şi categoria eticului în general, aşa cum era ea privită în epocă, nu erau „logic" legate de valorile democratice, aşa cum sînt acum. Voi reveni asupra acestei probleme.

IV. Estetism, modernism şi liberalism

Estetismul coincide cu triumful liberalismului în „România Mare": construcţia formelor şi bazelor acestei Românii se continuă în anii douăzeci atît în domeniul politic (noile partide)

şi legislativ (reformele) cît şi în literatură – apariţia primelor romane moderne, noua mişcare lirică – şi în arta vizuală figurativă. *Domeniul etic*, dimpotrivă, se naşte în aceiaşi ani douăzeci şi se amplifică în deceniul următor ca urmare a voinţei de a distruge aceste forme şi fundamente pe care le exprimau atît partidele, eseiştii şi regimurile de dreapta (vizînd eşecul, după părerea lor, al instituţiilor democratice) cît şi avangardele, crearea de forme noi, non-figurative în artă, şi toţi cei porniţi în căutarea de idei şi experienţe complet noi – depăşind tradiţiile româneşti şi chiar europene – în domeniul romanului, teatrului experimental sau eseului. Toate aceste activităţi, oricît de diferite ar fi, au în comun opoziţia decisă, chiar încrîncenată, la societatea şi mentalitatea burgheză, împotriva principiilor democraţiei *şi în acelaşi timp* împotriva modernismului aşa cum l-au definit Ibrăileanu şi Lovinescu. Aşa cum remarcam în cartea mea *Paradoxul român*[5], unul dintre paradoxurile societăţii şi culturii române interbelice este faptul că lupta pentru impunerea şi consolidarea unei modernităţi democratice a fost dusă exact în acelaşi timp cu aceea de distrugere a ei. Partidele democratice au luat naştere în acelaşi timp cu cele nedemocratice, romanele realiste clasice au apărut aproape simultan cu acelea de tip proustian şi cu textele care doreau să distrugă aceste ambe forme romaneşti, şi, în sfîrşit, arta şi revistele de avangardă au înflorit în acelaşi timp cu pictura impresionistă tîrzie, de o neaşteptată longevitate. Simultaneitatea acestor două fenomene în România, în locul succesiunii lor, specifică ţărilor occidentale, nu trebuie să ne facă să uităm marile diferenţe dintre ele. De fapt, moderniştii au avut aceeaşi ambiţie ca şi liberalii: *să creeze o nouă ordine*, stabilă, a valorilor culturale, comparabile cu valorile democratice în politică: România Mare în ambele domenii, în acelaşi timp. Aceste două lumi de valori sînt în mod egal puse în acţiune de cultul formelor, de încrederea în structurile, instituţiile şi procedurile impersonale, care funcţionează după o logică a eficacităţii: un mecanism colectiv în care nuanţele individuale sînt anulate.

Literatura participă, de asemenea, la acest proces. Marile romane ale lui Cezar Petrescu, Rebreanu, Sadoveanu, Mateiu Caragiale şi Camil Petrescu sînt concepute ca forme perfecte, deşi diferite între ele, coerente, construite într-un perfect echilibru interior. Ambiţia lui Cezar Petrescu de a recrea o întreagă societate, chiar dacă exprimată într-un ton sentimental, se asociază cu impasibilitatea lui Rebreanu, tot aşa cum lirismul şi scriitura artistă a lui Sadoveanu se alătură simbolismului lui Mateiu Caragiale şi perspectivismului lui Camil Petrescu. „Simultaneismul" românesc face să coincidă în timp modelele acelor tipuri de roman care în Franţa, de exemplu, s-au succedat: Balzac, Flaubert, Rémy de Gourmont sau Edmond de Goncourt şi Proust.

O astfel de afirmaţie din partea mea ar putea surprinde cititorul, obişnuit cu cele două canoane amintite mai sus: conform acestor canoane, tematica urbană a lui Cezar Petrescu şi Camil Petrescu ar trebui să se opună aceleia rurale a lui Rebreanu şi Sadoveanu, tot la fel cum personajul tipizat (Camil Petrescu în eseul său *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* îl numea *caracter tip*) al primilor trei scriitori ar trebui să se opună personajului multiplu al lui Camil Petrescu, după logica unui *doric* opus *ionicului*. Scriitura artistă, ca definire a operei lui Sadoveanu, poate de asemenea să surprindă: ne-am obişnuit să o definim prin temele sale şi să vedem în ea expresia cea mai pură a unei culturi tradiţionale, dar în realitate această judecată ar putea conduce la concluzia că şi *Salammbô* este tot un roman tradiţional. Cred, dimpotrivă, că Sadoveanu, cu aceeaşi forţă ca Flaubert, creează o nouă lume în loc să „reprezinte" un univers tradiţional, considerat de a fi existat chiar astfel în istorie. Magia verbală a lui Sadoveanu mă trimite cu gîndul mai degrabă la împătimiţii expresiei din Franţa, chiar dacă influenţa lor asupra autorului român nu s-a dovedit, decît la ţăranul moldovean al cărui dulce grai l-ar fi redat Sadoveanu. Voinţa comună a formei mă determină, de asemenea, să îndrăznesc să-l apropii pe Camil Petrescu de Sadoveanu. Fragmentările textului şi perspectivismul din *Patul lui Procust* nu împiedică acest roman să fie o con-

strucţie perfectă, în care totul se leagă, în ciuda „straniei“ provenienţe a textelor: scrisori, manuscrise diferite, note de subsol. (Am putea totuşi să considerăm acest roman ca fiind situat la limita romanului estetic, foarte apropiat de ceea ce voi propune mai departe ca „roman etic“.) Camil Petrescu punea în opoziţie, în eseul citat mai sus, perspectivismul şi „fluiditatea“ „noii structuri“, cu obsesia caracterului şi a scriiturii artiste în romanele mai vechi. Noile sale valori, de fapt foarte apropiate de Proust şi de romanele *stream of consciousness* (Joyce, Woolf) despre care vorbeşte totuşi mai puţin în eseurile sale, nu sînt decît cele ale unei alte variante de modernism. Dacă Proust este fundamental diferit de Flaubert, modernismul şi cultul frumuseţii formale a textului sînt comune ambilor. În romanul francez, ca şi în cel românesc, ţin de estetic autonomia perfectă a operei, voinţa de a crea o lume secundă, – mai pură decît prima (cea reală), pentru a aminti cuvintele marelui poet Ion Barbu, modernist prin excelenţă, – la fel ca şi încrederea absolută în limbaj, văzut ca idiom sublim, în forţa de creaţie a artistului şi în preeminenţa acestuia faţă de alte categorii sociale, şi, în sfîrşit, în artă ca valoare supremă, mai înaltă decît viaţa. Cred că Tudor Arghezi şi Lucian Blaga împărtăşeau şi susţineau aceste valori în poezie cu aceeaşi forţă cu care au făcut-o în pictură Theodor Pallady, Gheorghe Petraşcu, Jean Steriadi, Francisc Şirato, Nicolae Dărăscu, Lucian Grigorescu, şi alţii, pînă în anii ’60, o pictură pe care am numi-o impresionism tîrziu.

V. Etică, alt modernism şi anti-liberalism

Această lume senină este violent contestată încă din anii douăzeci, dar mai ales în anii treizeci, prin atitudini decis anti-estetice. Camil Petrescu era deja anti-calofil, însă el regăsea în construcţia macro-structurii textului cultul formei, exclus la nivelul frazei. Tinerii contestatari doresc, dimpotrivă, abolirea oricărei forme. Statul burghez este atacat cu aceeaşi vehemenţă ca şi arta modernă, şi din acelaşi motiv: ambele mint.

Democrația burgheză este, în viziunea celor care o contestă, ipocrită: nici constituția, nici legile ei nu se respectă în practică; perfecțiunii formei, deci legii, i se opune realitatea corupției, arbitrariul, manipularea vocilor și trucajul alegerilor. Într-un mod aș spune analog, Mircea Eliade, în romanul său *Huliganii* (1935), opune seninătății lumii private burgheze setea de autenticitate, realul experienței individuale, hazardul și vitalitatea, imprevizibilul vieții. Revolta împotriva formelor colective vizează frumusețea neomenească atît a liberalismului cît și a modernismului. În pictură, avangarda vrea să distrugă imperiul formelor vizuale pentru a cultiva non-figurativul sau un figurativ al angoasei interioare, mai puternic decît perfecțiunea formală a interioarelor stilizate și a nudurilor feminine ale lui Pallady, întinse pe un șezlong. Să nu uităm, de altfel, că spre deosebire de moderniști, artiștii avangardei sînt foarte angajați politic: suprarealiștii aleg stînga, futuriștii aleg dreapta. Chiar dacă avangarda românească nu a avut un credo politic evident, cu excepția cîtorva simpatizanți ai stîngii, ea este totuși în mod hotărît anti-burgheză. Creativitatea sa la nivel vizual este enormă, și performanța sa, privită de la o anume distanță, pare astăzi mult mai convingătoare decît aceea destul de ușoară a moderniștilor: să ne gîndim la magnificele „Flori ale sufletului" de Hans Mattis-Teutsch (1884-1960), sau la pînzele lui Victor Brauner (1903-1966) și Marcel Iancu (1895-1984). În sfîrșit, regăsim în aceeași revoltă, generală spre finalul anilor treizeci, furia lui Emil Cioran din *Schimbarea la față a României*, 1939, împotriva României „leneșe", a României tradiționale, dar și împotriva celei a timpului său, pe care ar dori să o purifice prin sînge, astfel încît să-i poată conferi un destin politic comparabil cu al Franței!

Aceste atitudini, destul de diferite una de cealaltă, sînt „etice" în sensul în care opun adevărul, minciunii, conținutul pasional, văzut ca autentic chiar dacă este irațional, raționalismului sec al aparențelor, și mai ales individualul structurilor colective, conținutul, informal sau non-figurativ, formelor (după ei) vide de sens, riscul și aventura creatoare, „înțelepciunii" ordinii

stabilite. Această revoltă vizează ordinea şi stabilitatea culturală, dar şi politică, deci instituţiile de orice tip. Descompunerea personajului în romanele lui Blecher şi a naraţiunii în textele lui Urmuz, sau imprevizibilitatea personajelor lui Eliade stau alături, prin atitudinea critică, de distrugerea reprezentării figurative în pictura de avangardă şi de dorinţa încrîncenată de o nouă mentalitate în eseurile, extremiste din perspectiva politicului, ale lui Cioran şi Eliade. Pentru ei toţi, adevărul, autenticul şi, deci, eticul, este această sete de Diferit, opus platitudinii unui Acelaşi insuportabil de burghez.

Eliade a fost conştient de această nouă atitudine *diferită*. Vorbind despre „huliganii" săi, îi defineşte în primul rînd prin pasiunea pe care o au de a dezbate idei, a trăi şi chiar a muri pentru ele (ne putem aminti că în piesa sa *Jocul ielelor* Camil Petrescu nu definea altfel personajele sale, intelectualii). Huliganii lui Eliade nu sînt deci nişte brute agresive, eventual antisemite. Imoralismul lor nu vine (atît) din acţiunile lor sociale, ci (mai degrabă) din atitudinile pe care le au în viaţa personală, şi din luările de poziţie din dezbateri. Sînt huligani, în al doilea rînd, prin dorinţa lor de a rămîne în istorie şi de a triumfa cu orice preţ, de a „da curs liber spiritului lor creator", fără complexele de care suferiseră predecesorii lor, intelectualii „sortiţi eşecului", striviţi de istorie în romanele lui Cezar Petrescu, de exemplu: „Eterna înfrîngere a «poeţilor» şi nu mai puţin tradiţionala victorie a «politicienilor», laitmotiv al romancierilor români de la Vlahuţă pînă la Cezar Petrescu îmi provocau greaţă"[6]. Discutînd *Huliganii* dintr-un punct de vedere diferit, cel al stilului, Monica Lovinescu[7] subliniază transparenţa şi simplitatea scriiturii acestui roman, în raport cu stilul baroc al romanului lui Mateiu Caragiale. Pe de altă parte, afirmă autoarea, nu putem spune că această trăsătură specifică a lui Eliade în comparaţie cu înaintaşii săi ţine de un „imoralism" inspirat de Gide: Eliade însuşi contestă această influenţă[8]: personajele sale s-ar asemăna mai mult, după propria opinie, cu cele ale Renaşterii italiene. Surprinzătoare în această discuţie este absenţa totală a referinţelor la Nietzsche. Nici Eliade şi nici istoricii literari interesaţi de epocă nu au sesizat importanţa

acestei surse pentru toate dezbaterile filosofice de atunci. Or, mi se pare că exact această referință explică radicalismul discursurilor etice la personajele lui Eliade. „Wir freien Geister", „wir Immoralisten" se revoltă împotriva oricărei forme de moralitate care ține de utilitarism, de valorile îndrăgite de mase („die Herde") sau de „Sklaven-moral": „wir haben eine Kritik der moralische Werte nötig, der Wert dieser Werte ist selbst erst einmal infrage zu stellen"[9]. Petru Anicet, Alexandru Pleşa şi David Dragu trăiesc dureros această punere în discuție a valorilor morale cerută de *Jenseits von Gut und Böse* (1886). Dacă Anicet şi Pleşa neagă toate normele, asta se întîmplă pentru că ei pun problema legitimității acestora. Ei sînt imoralişti în sensul profund, nietzschean al cuvîntului, iar revolta lor exprimă atît o „neomenească" sete de libertate cît şi disprețul față de ipocrizie.

Dacă pentru noi etic înseamnă astăzi atitudinea responsabilă a individului într-o societate democratică, sau (drumul către) dreptatea socială, pentru ei etic însemna emanciparea individului de toate convențiile, şi, în consecință, construirea „omului nou". Deja în *Huliganii*, David Dragu se distanța de cei doi prieteni, şi Eliade va sublinia mai tîrziu, vorbind despre propriile opțiuni în viața personală, că limita acestei libertăți absolute este responsabilitatea[10]. Totuşi asta nu l-a împiedicat pe Eliade să urmeze pînă la capăt calea căutărilor prietenilor săi, sau a personajelor sale.

Astăzi ştim că era vorba despre o utopie şi această utopie era periculoasă pentru că avea să conducă la cele mai crîncene dictaturi de dreapta şi, mai apoi, de stînga. Atitudinea tinerei generații din anii treizeci era diferită de atitudinea noastră de acum, dar, dacă dorim să respectăm adevărul istoric, trebuie să admitem buna-credință a acestei alegeri politice şi morale, chiar dacă s-a dovedit pînă la urmă o rătăcire cumplită.

VI. Revizionism şi radicalism etic

Primul război mondial separă două generații şi două lumi politice şi culturale. Emilian, un tînăr personaj comunist din

romanul *Întoarcerea din rai* (1934), se plînge de faptul că generaţia tatălui său, care a participat la marele masacru din primul război mondial, i-a zdrobit încrederea într-un ideal[11]. Un alt personaj, Eleazar, se situează mai degrabă la dreapta, la fel ca şi Alexandru Pleşa din *Huliganii* (1935), continuarea romanului *Întoarcerea din rai*. Sfîşiaţi între dreapta şi stînga politică, ambii doresc de fapt o aceeaşi reînnoire morală şi spirituală: „N-ai de ce să rîzi, protestă Alexandru [Pleşa]. Noi avem efectiv nevoie de o nouă morală. Pentru că noi sîntem oameni noi. Buni sau răi, nu-mi pasă. Dar ştiu că sîntem oameni noi, fundamental diferiţi de cei de dinaintea noastră." Pentru această reînnoire, ei sînt gata să-şi sacrifice, cu o ferocitate iresponsabilă – dar nu-mi exprim eu, oare, aici, chiar în alegerea acestor cuvinte, distanţa irecuperabilă dintre etica noastră şi a lor? – familiile şi iubitele. Un alt personaj al romanului, istoricul mai vîrstnic Baly, evreu, trage înţeleapta concluzie: „Pentru tinerii de astăzi, ordinea nu mai reprezintă o forţă. Nici o ordine din lume nu se mai poate menţine în zilele noastre. (...) Marile energii se află astăzi în afara ordinii. Oricine vrea să aibă o legătură – de orice natură ar fi – cu forţa, cu energia, cu puterea, trebuie să se opună ordinii. Acest fenomen social contemporan eu îl numesc fenomenul dezordinii necesare."

Aceste idei nu sînt complet noi în opera lui Eliade: le mai discutase în eseurile grupate sub titlul *Itinerar spiritual* şi *Scrisori către un provincial*[12], la sfîrşitul anului 1927, începutul lui 1928. Or, tot la începutul lui 1928, Mihai Ralea reacţionează violent în mai multe articole, printre care şi *Misiunea unei generaţii*[13], împotriva „barbariei" noii generaţii. Fără să-l numească pe Eliade, Ralea se referă la *Manifestul crinului alb* (publicat la începutul anului 1928 în revista *Gîndirea*) şi la cîteva articole ale lui P. Marcu-Balş (pseudonimul lui Petre Pandrea) care exprimau, este adevărat că într-o manieră mai degrabă grosolană, anumite idei comune întregii generaţii: reproşuri, adesea nedrepte, la adresa părinţilor (generaţia care făcuse războiul), nevoia de înnoire morală, întoarcerea la tradiţii, reinvestirea cu valoare a pasiunii şi angoasei etc. În acest articol

polemic, Ralea își prezintă generația ca fiind dominată de două idei conducătoare: antipozitivismul și respectul față de ordine. Prin primul termen, el înțelege îndoielile asupra credinței în progresul continuu și în capacitatea nelimitată a științei de a rezolva toate problemele, această credință definind, dimpotrivă, generațiile trecute, de la Maiorescu la Stere, Ionel Brătianu și Maniu. Să remarcăm, în trecere, că acestei generații mai vechi îi aparțin, de asemenea, printre alții, și Hortensia Papadat-Bengescu, Sadoveanu, E. Lovinescu, Mateiu Caragiale și Rebreanu, în timp ce generației lui Ralea îi aparțin Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Blaga, Vianu și Călinescu. Acești scriitori care reprezintă două generații, clasați mai devreme de-a valma sub categoriile *doric* și *ionic*, conform canonului literar, sînt chiar scriitorii pe care am decis să-i discut la modul global sub calificativul comun de modernism „estetic". De altfel, să nu uităm că antipozitivismul amintit mai devreme definește și eseul lui Camil Petrescu despre Proust. În fine, dacă revenim la eseul lui Ralea, trebuie să precizăm că el opune cea de-a doua idee conducătoare a generației sale, aceea de ordine, anarhismului „tinerilor" (Eliade s-a născut în 1907, Petre Pandrea și Mircea Vulcănescu în 1904, Cioran în 1911, Noica și Blecher în 1909), și combate angoasele lor „importate de aiurea", misticismul antiraționalist și ortodoxia, considerîndu-le posibile surse ale unui viitor obscurantism, și de asemenea vitalismul inspirat de Bergson (admirat totuși de Camil Petrescu!) și Nietzsche. Pentru Ralea, respectul ordinii nu este sinonim cu dictatura ci, dimpotrivă, cu o „colaborare democratică", stabilitatea instituțiilor, solidaritatea cetățenilor în jurul acestora și apărarea puținei civilizații materiale pe care precursorii au obținut-o în România, civilizație de care poporul are mult mai multă nevoie decît de vitalismul tinerilor care ar putea-o distruge.

Iată-ne, așadar, în fața conflictului major al epocii, care va deveni exploziv în anii ce vor urma, cel dintre valorile *ordinii* instituite după război (concepută de cei „bătrîni", care au făcut războiul, dar apărată de generația intermediară a lui Ralea) și

cele ale contestării acestei ordini de către generaţia tînără (grupul *Crinului alb*, Eliade şi personajele romanelor sale, Blecher şi avangarda), care, în ochii „bătrînilor" (după Baly, personajul din *Huliganii*), depozitează forţa unei „dezordini necesare". Această *dezordine* – definită astfel doar prin raportarea la *ordinea establishment*-ului – este văzută în moduri diferite: ea este negată, refuzată de Ralea, acceptată ca un rău necesar de către Baly, şi susţinută de tinerii ca Pleşa, personaj al aceluiaşi roman. (Combin aici opinii reale, cele ale lui Ralea şi fictive, ale cîtorva personaje literare, adoptînd perspectiva lui Bahtin asupra romanului „polifonic" – şi cred că *Huliganii* este unul dintre ele – în care vocile personajelor exprimă discursurile sociale reale ale epocii). Este surprinzător să vezi că aceste reacţii diferite sînt dictate de *acelaşi gen* de motive – etice – dar că grupurile respective consideră drept „etice" motive absolut diferite şi chiar incompatibile unele cu celelalte. Pentru Ralea, este vorba despre stabilirea unei „noi etici româneşti", fondată pe valorile ordinii, pe care el o apără, în vreme ce pentru tinerii teoreticieni dispreţuiţi de el este vorba, dimpotrivă, de construirea unei etici noi şi a unui „om nou" prin deconstruirea ordinii actuale: dezordinea provizorie va conduce apoi la o nouă ordine, „mai dreaptă". Trebuie precizat, de asemenea, că atunci cînd apără ordinea democratică Ralea nu o apără pe cea liberală: el îşi scrie articolele chiar înaintea căderii regimului liberal – acesta va fi urmat de un guvern naţional-ţărănesc începînd din noiembrie 1928 – şi va deveni redactor-şef al revistei *Dreptatea*, a aceluiaşi partid, în anii treizeci (ceea ce nu îl va împiedica, din păcate, să devină unul dintre susţinătorii dictaturii regale, după 1938, şi ai celei comuniste după cel de-al doilea război mondial). Ca adversar al partidului liberal, Ralea apără liberalismul democratic, în sensul mai larg pe care îl folosesc aici, pînă în 1938. Ralea şi tinerii sînt deci de acord asupra faptului că obiectul criticii lor – sistemul liberal din 1927-1928 – trebuie schimbat, dar nu şi asupra alternativei la acesta: întoarcerea la puritatea unui sistem democratic (Ralea), sau un sistem complet nou. Este totuşi evident că cele două poziţii au ceva în comun: o

împotrivire de un ordin pe care îl voi numi aici „etic" – de nuanţă, la Ralea, fundamentală, la Eliade – la realitatea politică de fapt.

Ne putem întreba dacă este legitim să considerăm opoziţia „ordine *versus* dezordine" ca omoloagă cu aceea „estetic *versus* etic". Aş dori să pledez aici pentru o astfel de omologare, aşa încît să clarific termenii în discuţie. Pornesc acest demers, de la cîteva texte ale lui Kierkegaard, referitoare la conceptele de „estetic" şi „etic". Nu este chiar atît de arbitrară cum ar putea părea la prima vedere citarea filosofului danez în acest context: Eliade aşază sub semnul lui Kierkegaard o parte din tinereţea sa bucureşteană, în primul capitol din *Memorii, Mansarda*, dedicat chiar anilor 1927-1928[14], ca şi problemelor generaţiei sale – pe care deja le-am discutat mai sus – şi deciziei de a rupe, după exemplul maestrului său danez, o legătură, pentru a se dedica carierei ştiinţifice. Drama – dacă există vreuna, fapt de care ne putem serios îndoi – se „joacă" în jurul termenului de „alegere". În *Either/Or. A Fragment of Life* (1843)[15], Kierkegaard pune în opoziţie modul de viaţă *estetic* – caracterizat prin multiplicitatea valorilor urmărite în viaţă, prin refuzul alegerii şi, în dragoste, prin seducţie şi satisfacţie nelimitată, gen Don Juan – şi modul de viaţă *etic*, definit printr-o alegere fundamentală (*either/or*), sensul datoriei, şi astfel – paradoxal pentru noi, necredincioşii – printr-un sens regăsit al frumuseţii lumii. „The aesthetic factor in a person is that by which he is immediately what he is; the ethical factor is that by which he becomes what he becomes"[16]. Astfel, alegerea creează persoana, dar nu fără a traversa un moment prealabil de disperare: „This last life-view is despair itself. It is an aesthetic life-view, for the personality remains in its immediacy; it is the last aesthetic life-view, for it has to an extent admitted to itself a consciousness of the nothingness of such a life-view"[17]. Or, mi se pare că aproape toate personajele lui Eliade, la fel ca şi el însuşi în eseuri, se luptă exact cu acest gen de disperare: Petru Anicet, Alexandru Pleşa, Emilian sînt conştienţi în acelaşi timp

și de inutilitatea vieții lor estetice momentane și de incapacitatea de a scăpa de aceasta. Pavel Anicet plătește prin sinucidere incapacitatea de a alege între două femei iubite la fel, David Dragu alege, tot din disperare, ascetismul. Personajele lui Blecher trăiesc într-o suferință fără sfîrșit și își pierd cu desăvîrșire simțul realității. Ralea, dimpotrivă, pare să acceadă în mod spontan la un punct de vedere etic democratic. Atît atitudinea lui Ralea cît și cea a lui Eliade exprimă primatul eticului în raport cu esteticul, în dezbaterile epocii, dar exprimă și o a doua alegere, în interiorul domeniului etic, între ceea ce aș dori să numesc *revizionism* (Ralea) și *radicalism etic*, mai apropiat, dar nu identic, cu cel al lui Kierkegaard (Eliade în eseurile sale și personajul David Dragu în *Huliganii*). Deci, problema fundamentală nu era, la sfîrșitul anilor douăzeci și în anii treizeci, nicidecum felul în care puteau fi decise luptele între grupările estetice, ci mai degrabă cum se poate depăși esteticul, spre etic, și apoi spre religios. Pentru că tot Kierkegaard, în eseul său *The Point of View for my Work as an Author*[18] (1848), subliniază că religiosul este rezultatul logic al eticului, dar că cele două puncte de vedere – esteticul și religiosul – rămîn într-o relație de duplicitate permanentă, de cădere incontrolabilă dinspre unul spre celălalt. Și tot Eliade remarcă în *Jurnal*, la 13 aprilie 1962, în legătură cu acest eseu al lui Kierkegaard, sus-numita duplicitate chiar la Kierkegaard, „autor de opere în aparență morale și estetice, dar în realitate autor exclusiv religios, însă camuflat, agent dublu, pentru că pentru el era singurul mod de a lua contact cu individul, omul de pe stradă". Și Eliade continuă: „Dacă într-o zi aș discuta în mod asemănător cărțile mele, aș putea arăta: a) că există o unitate fundamentală a tuturor operelor mele; b) că opera științifică ilustrează concepția mea filosofică..."[19].

VII. Scurtă concluzie

Vastitatea domeniului etic astfel conceput devine evidentă. Nici unul dintre canoanele discutate mai sus nu poate să ajute la

înţelegerea acestui fenomen. Doar îndepărtînd aceste canoane putem observa bogăţia dezbaterilor culturale din România acelei epoci, şi contribuţia decisivă pe care romanul a avut-o în aceste dezbateri.

Ceea ce mai rămîne de făcut este explorarea în profunzime a acestui domeniu etic, în opoziţie cu domeniul estetic precedent. Aceste două atitudini fundamental diferite au condus, de asemenea, la opinii la fel de diferite asupra subiectului în filosofie, asupra viziunii despre lume şi descrierea sa în roman (s-au studiat pînă în prezent, cum remarcam mai sus, doar temele şi personajele romaneşti), asupra decorului vieţii cotidiene, mai ales arhitectura şi urbanismul, asupra mentalităţii, descoperirea nudului în pictură şi a sexului în roman etc. Mi-ar plăcea cîndva să „citesc" tablourile lui Pallady în acelaşi timp cu *Patul lui Procust*, şi să privesc arhitectura lui Marcel Iancu prin ochii Doamnei T., fascinantul personaj al aceluiaşi roman. Oare o astfel de lectură ar fi posibilă? Nu ştiu, dar depăşirea aici a canoanelor critice pare să deschidă, dintr-o dată, noi domenii de cercetare, şi, în acelaşi timp, să creeze un alt mod de a privi lumea, mentalitatea, romanul şi arta anilor douăzeci şi treizeci.

Mi-ar plăcea să subliniez, în final, pericolul care ameninţă aceste studii viitoare: căderea *post factum*, fără voie, în vechiul estetism. După părerea mea, *tradiţia negativului* în artă şi în mentalitatea românească ar trebui, dimpotrivă, *protejată*, şi împiedicată să alunece către o nouă admiraţie clasicizantă faţă de esteţi non-angajaţi. Ar trebui apărat domeniul eticii, în sensul pe care l-am dat aici cuvîntului: o etică purificată de conotaţii şi deviaţii tardive de dreapta, o *etică democratică* deci, ca potenţial critic şi voinţă de a rezista la orice tendinţă de a recădea în platitudini estetice, de a îngheţa mişcarea formelor într-un monument vid, o etică deschisă larg asupra filosoficului, şi care să poată înţelege în acelaşi timp şi pragmatismul lui Ralea şi fervoarea lui Eliade.

Am menţionat mai sus postmodernismul românesc ca o nouă etapă a literaturii. Privit din acest punct de vedere, modernismul,

dar nu democrația liberală, aparțin istoriei, ceea ce înseamnă în viziunea mea, *sfîrșitul esteticii și al canoanelor sale.* Pe de altă parte, dacă postmodernismul românesc își recunoaște precursorii, o face doar în raport cu scriitorii din Tîrgoviște, din anii șaizeci-șaptezeci. Postmodernii s-ar putea totuși întreba dacă nu cumva ceea ce am schițat aici ca *tradiție etică* – negativitatea, setea de autenticitate, limbajul dur, individualismul ireductibil, printre altele – nu era o dimensiune a culturii interbelice în care ei s-ar putea recunoaște și regăsi. S-ar putea atunci, poate, constata că eticul, cel puțin în sensul pe care l-am dat aici termenului, trăiește în continuare în anumite texte pe care le numim postmoderne, textele timpurilor noastre.

NOTE

1. Stanford University Press, 1976, p. 486.
2. *Op. cit.*, p. 493-496.
3. Vol. I, Ed. Flammarion, 1986, 1990.
4. *Romanul românesc interbelic*, București, Ed. Humanitas, 1998.
5. *Paradoxul român*, București, Ed. Univers, 1998.
6. Mircea Eliade, *Mémoire I. Les promesses de l'équinoxe,* Paris, Ed. Gallimard, 1980, p. 420. Vezi și *Memorii*, București, Ed. Humanitas, 1990, 1997, p. 306.
7. Monica Lovinescu, *Unde scurte IV, Est-etice*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 348.
8. Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 348-350; Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 419-420, *Memorii*, ed. cit., p. 305. Vezi și Mircea Eliade, *Mémoire II. Les moissons du solstice*, Ed. Gallimard, 1988, p. 265-266, sau în *Memorii*, ed. cit., p. 305, unde Eliade ironizează opinia lui G. Călinescu cu privire la „personajele gidiene".
9. Friedrich Nietzsche, *Werke*, Band II, München, Carl Hanser Verlag, 1967, 1981, p. 181.
10. *Les promesses de l'équinoxe*, ed. cit., p. 418-419.
11. „Da, tata a fost în război, a ucis, asta a făcut el. Și mi-o spune de doisprezece ani. Au călcat individualismul în picioare, democrația și liberul arbitru, toată florăria lor de idealuri. Toate s-au dus, toate le-au anulat prin război. Ne-au furat opiumul, ne-au anulat orice ideal pe care îl puteam găsi în cărțile și teoriile lor." (București, Ed. Garamond, 1995, p. 117)

12. *Itinerar spiritual* şi *Scrisori către un provincial*, în *Profetism românesc*, vol. I, Bucureşti, Ed. Roza Vînturilor, 1990.

13. *Misiunea unei generaţii*, în *Fenomenul românesc*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1997, p. 114-124. Vezi şi eseul *Decăderea formelor*, ibidem, p. 201-205, în care discută problema anumitor forme care rămîn aceleaşi în mai multe tipuri de discurs, într-un mod ce poate fi comparat cu acela pe care eu îl adopt în acest eseu, pentru a regăsi forme sau atitudini comune literaturii, artei şi politicii perioadei.

14. *Memorii. 1907-1960*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1991, 1997, p. 126-147.

15. Folosesc aici ediţia engleză Penguin Books, 1992.

16. *Op. cit.*, p. 492.

17. *Op. cit.*, p. 502.

18. *A Kierkegaard Anthology*, ed. by R. Bretall, Princeton University Press, 1973, p. 323-339.

19. *Fragments d'un journal*, vol. I, Gallimard, 1973, p. 400. *Jurnal*, vol. I. Bucureşti, Ed. Humanitas, 1993, p. 432.

Traducere de RAMONA JUGUREANU

PENTRU UN MAI GRABNIC SFÎRŞIT AL CANONULUI ESTETIC*

Naşterea canonului

O discuţie despre canon ar trebui să pornească de la recunoaşterea faptului evident că „ordinea literară" românească a fost stabilită de patru oameni: Maiorescu (1840-1917), Lovinescu (1881-1943), Călinescu (1899-1965) şi Nicolae Manolescu (n. 1939). Au existat, desigur, şi alţi critici care au alimentat, ori amendat, opiniile „celor patru", dar ei s-au raliat, în linii mari, în fiecare generaţie, opiniilor aceluia din acest cvartet de aur care o reprezenta în modul cel mai strălucit. Însemnătatea „celor patru" este enormă. Ceva demiurgic, astăzi încă fascinant, însoţeşte gesturile lor: Maiorescu ridică din mîlul primordial arhipelagul genurilor şi atitudinilor literare, Lovinescu taie în pădurile şi poienile lui conturul primelor oraşe şi conferă modernismului unica îndreptăţire a existenţei în cultură, Călinescu aduce în *Istoria* lui prima imagine despre sine modernă a literaturii române, iar Manolescu salvează, decenii de-a rîndul, din neghina comunistă, grîul curat. Metafora despărţirii apelor de uscat, gestul demiurgic prin excelenţă, implică totodată îndiguirea apelor, respingerea formelor alternative ca *anti*-forme. Demiurgul este şi Marele Defensor: Maiorescu ne apără de demagogie, Lovinescu de păşunism, Călinescu de naţionalism şi antisemitism în plină perioadă antonesciană, iar Manolescu respinge asalturile staliniste şi neaoşiste. Da, numai că orice afirmare a unei anume forme de cultură aruncă restul creaţiei în non-cultură, iar suzeranitatea

---

* Articol publicat în *Dilema*, nr. 245, 3-9 octombrie 1997, p.16.

canonului se întreţine prin reproducerea lui automată: necesitatea digului nu se mai dezbate, ci doar ajustările lui, pe ici, pe colo. Drept *anti*-forme sînt luate adesea şi *alte* forme, iar reciclarea reziduurilor încetează.

Acţiunea „celor patru" este comparabilă cu cea a marilor cronicari moldoveni din secolul XVII şi XVIII: Ureche, Miron Costin şi Neculce. „Cei patru" stabilesc canonul cultural modern şi „cronica vieţii literare" din secolul XIX şi XX, „cei trei" stabilesc canonul istoric al veacului de mijloc, letopiseţul moldovenesc şi conştiinţa de sine a omului medieval. Născuţi la distanţe cam de 20-40 de ani unul de altul (deci 1-2 generaţii; vezi datele mai sus), dar legaţi între ei şi prin relaţii de maestru/discipol, „cei patru" continuă şi ei „cronica", fiecare din punctul unde o lasă predecesorul, într-o perfectă solidaritate de idei, atitudini şi evaluări, chiar dacă uneori în dezacord de detaliu. Lor li se datorează constituirea canonului, sau a conştiinţei de sine a modernului, pe următoarele mari dimensiuni: autonomia esteticului faţă de politic şi etic, o scară definitivă de valori literare, repere estetice (mai ales franceze), ierarhie centru/margini, serii istorice, teme recurente, omogenitate naţională, strategii literare în raport cu puterea, fie ea democrată, fie totalitară şi, mai ales, modelele interpretării textuale.

Limitele contestării

Fascinaţia canonului include „naturalizarea" lui: noi gîndim despre noi înşine atît de firesc în interiorul acestui canon, încît, potrivit sentimentului public, el nici nu mai există. Nu vreau prin aceasta să spun că *valorile* promovate de „cei patru" nu au fost niciodată contestate, ci că *sistemul normativ* presupus de aceştia – ceea ce se înţelege, deci, prin „canon" – a rămas acelaşi. De la Gherea, Macedonski sau Iorga la liberalii anilor treizeci, de la

unii doctrinari comunişti „luminaţi" postbelici la stilisticieni şi structuralişti izolaţi, de la istoricii moderni „disidenţi"(Ileana Vrancea, Ana Selejan, Marin Niţescu) sau postmoderni mai recenţi (antologia optzecistă a lui Gheorghe Crăciun, Magda Cîrneci, Ion Manolescu şi alţii) la impunătoarele serii „est-etice" ale Monicăi Lovinescu şi Virgil Ierunca, orice încercare de răsturnare fundamentală a canonului a dus nu la modificarea nucleului său dur, ci, în cel mai bun caz, doar la crearea de noi „margini miluite".

De ce se complace cultura română în acelaşi canon estetic de vreo 120 de ani?

Aceasta este întrebarea fundamentală, cred eu, şi nu atîtea alte întrebări derivate, precum aceea dacă Nichita Stănescu a fost, sau nu, un mare poet, sau dacă el a fost „mai mare", ori „mai mic", decît Dimov, sau dacă lui Sadoveanu, sau lui D.R. Popescu, ca „mari" scriitori, li se pot ierta „micile" lor slăbiciuni omeneşti. Mărturisesc că asemenea întrebări mi se par lipsite de interes, ca fiind simple *efecte* ale canonului (ceea ce nu înseamnă că anumite corecţii istorice n-ar trebui să fie făcute). Mi se pare însă esenţial să reflectăm în primul rînd nu la „succesele zilei", ci la canonul care le produce, la *presupunerile meta-discursive* ale acestor succese: ideea că există o *singură* ierarhie estetică (de aceea trebuie neapărat decis dacă X e „mai mare" decît Y), că ea este o *ierarhie* estetică, de stabilit, desigur, de noii „critici de direcţie" ai tinerelor generaţii, că această ierarhie este numai sau, în primul rînd, *estetică* (de aici preeminenţa artistului asupra cetăţeanului şi „dreptul" de a fi politic tolerat sau chiar „iertat", al primului), ideea că esteticul există în sine, literatura în sine (nici măcar comparată cu filosofia ori cu artele plastice), textul tot în sine (marea critică literară românească este imanentistă şi se limitează la o discuţie asupra personajelor

în proză și asupra „existențialului" în poezie), ideea că fraza și imaginea poartă valoarea estetică, nu construcția textului (din „cei patru" doar la Manolescu găsim preocupări naratologice) și, în cele din urmă, ideea că există un grup de specialiști (critici literari) care, ei singuri, au sacra misiune de-a păstra neatinse marile valori ale neamului pentru publicul abrutizat de comunism ori de consumism democratic. Rezultatul acestui corpus de reguli canonice este o încorsetare estetică a valorii culturale, și încă din unghiul unei foarte limitate estetici. Aş da ca exemplu numai uimitor de îngusta receptare a lui Rebreanu în critica română, *în ciuda* evaluării lui globale extrem de pozitive. El a fost redus la „romanul gloatei", „suflete obscure" (Călinescu), „suflet frust", „lipsă de orice preocupare pur artistică" (Lovinescu), epos rural fără aderență la lumea urbană, lipsă de stil. Cum în acest canon intrau doar *Ion* și *Răscoala*, restul operei – pe care, din lipsă de spațiu, îl definesc aici doar tematic – a fost complet ignorat: excelentele romane *Gorila*, unul dintre puținele romane politice interbelice și probabil singura evocare obiectivă de-atunci a Gărzii de Fier, ca și *Amîndoi*, dramă a orașului de provincie și singurul roman polițist de calitate al epocii (gen evident ne-canonic, căruia Călinescu îi acordă doar un disprețuitor rînd și jumătate), ori drama de conștiință din *Calvarul*, jurnal sub ocupație germană, azi comparabil prin acuitate cu cele din ocupația sovietică, ori cu jurnalul lui Sebastian.

Posibile cauze

Constituit în corpus de norme în secolul XIX datorită lui Maiorescu și „Junimii", acest canon a fost la noi, altfel decît în alte culturi, permanentizat în secolul XX datorită supremației generațiilor următoare de maiorescieni. Comunismul a blocat apoi orice dezbatere canonică. În lipsă de altceva, preluarea tezelor lui Lovinescu și Călinescu de criticii următori a creat o fal-

să impresie de continuitate valorică. Falsă, pentru că ea nu era altceva decît ce ar fi fost în Italia o supremaţie pînă în zilele noastre a lui Croce, ori în Franţa a lui Thibaudet, ambele, din fericire pentru dinamica intelectuală a acestor ţări, practic de negîndit. Slăbiciunile şi mai tîrziu anihilarea societăţii civice în România au făcut ca esteticul să fie mereu văzut ca singura graniţă de apărare a democraţiei în faţa terorii de dreapta şi de stînga. Motivul a fost, cred, faptul că societatea democratică interbelică a fost dominată de *modernismul estetic, nu de modernitatea socială.* Idealul ei (lovinescian!) de aliniere la Occident a ţintit rafinamentul acestuia, nu egalitarismul lui. Cultura românească s-a mulţumit 120 de ani cu acelaşi canon estetic – acesta ar fi un început de răspuns la întrebarea pusă mai sus – pentru că societatea românească, în aceşti ani, s-a blocat pe absurda dilemă „modernism *versus* tradiţionalism", în loc să se angajeze într-o reală şi practică *democratizare.* Sterila dezbatere despre „ce societate ar trebui să avem" a înlocuit analiza şi îmbunătăţirea celei existente. *În contra direcţiei de astăzi în cultura română,* din 1868, a permanentizat lupta cu „viţiul radical, neadevărul" şi cu „lipsa de orice fundament solid pentru formele din afară ce le tot primim". Actualitatea acestor aserţiuni la sfîrşitul anilor treizeci, ca şi acum de altfel, în anume cercuri naţionaliste, este semnul unei nefireşti, chiar dezastruoase blocări istorice. Şi dimpotrivă – argument *a contrario* –, faptul că abia actuala democraţie, în curs de construcţie, pune în centrul preocupărilor ei valorile civice, nu estetice, face posibilă, pentru prima oară, o discuţie reală despre canon.

Joc terminal

O discuţie? Nu, cred că a venit, în sfîrşit, timpul să se încheie *supremaţia canonului estetic* în cultura română. Deşi justificat istoric, el a dus la o inacceptabilă încorsetare a gîndirii şi creaţiei

culturale româneşti. El legitimează nu reînnoirea, ci reproducerea valorilor centrale, în fapt *conservatorismul estetic* – chiar dacă formulele lui istorice diferă –, scăderea catastrofală a preocupărilor metodologice, hermeneutice şi cognitive – ce să mai căutăm adevăruri, metode sau valori noi, din moment ce le avem deja pe cele eterne – şi, în ultimă instanţă, scăderea creaţiei culturale înseşi. Iată de ce nu doresc nici o (nouă) bătălie canonică, ci doar abandonarea oricărui canon. Şi tînjesc după aerul pur care-i va urma.

MIRCEA ELIADE

DIALECTICA FANTASTICULUI*

Privirea curge de departe, filtrată prin ochelari, adăpostită de o frunte concentrată, puternică; obrazul, bărbia, decupate dur, tăiate de o gură subţire, liniară, crispată. Gesturile febrile, uneori explozive, alteori stîngace, de obicei stăpînite, un calm impus, controlat, dincolo de care se zbate neliniştea, ori surîde, poate, seninătatea. Vorbeşte puţin, mai mult ascultă, şi priveşte. Curios, atent la toate, fericit nu să expună, ci să înveţe. O bucurie a dialogului, purtat cu o pasiune aproape adolescentă, epurată de orice vanitate. Retragere în tăcere şi în aburii pipei, pentru ca celălalt, eliberat de apăsarea Savantului, să-şi releve mai firesc propria-i originalitate. Prevenitor, simplu, spontan, cu tact şi cu distincţie, în orice împrejurare, cu o franciscană blîndeţe. O prezenţă intensă, vidată uneori de o bruscă retragere în sine, ca apele supte, adînc, în pămînt. Modest, incredibil de modest, dar cu un simţ cert al valorii sale. O candoare care se bucură copilăreşte de frumuseţile zilnice ale lumii, sau poate o înaltă înţelepciune, eliberată de contingent, contemplînd veacul şi veacurile...

În pofida unor împrejurări speciale, personalitatea lui Mircea Eliade îmi apare ca specific românească. Dincolo de o prodigioasă prezenţă internaţională, scriitorul şi savantul continuă să gîndească şi să creeze în cadrul unor structuri româneşti, evidente în operele lui literare (scrise, toate, în limba maternă) şi, cred, în însuşi stilul personalităţii sale. Iată de ce consider întru totul necesară abordarea prozei „fantastice“ a lui Mircea

---

* Studiu introductiv la volumul Mircea Eliade: *La ţigănci*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, p. V-XL. O parte a acestui capitol a fost publicată ca prefaţă la: Mircea Eliade, *Andronic et le serpent*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1979.

fului. Încă din copilărie, un mod propriu de a percepe şi trăi viaţa îl deschide către înţelegerea unei experienţe ca descoperire, ca revelaţie, către simbolismul secret al lumii, către fascinaţia destinului licărind nevăzut în cotidian. Din acest centru adînc al personalităţii lui Eliade, se vor desface în timp atît pasiunea eruditului, cît şi nevoia de exprimare directă a prozatorului. De altfel, episodul citat va reveni aproape întocmai în obsesia camerei Sambô, pentru Ştefan Viziru, din romanul *Noaptea de Sînziene.*

*

Mircea Eliade a mărturisit odată[1] interdependenţa paginilor lui „realiste" şi „fantastice", încă din epoca debutului. Primele încercări, publicate în *Ziarul ştiinţelor populare*[2], se numeau, semnificativ pentru orientarea lor, *Cum am găsit piatra filosofală* şi, respectiv, *Amintiri din retragere.* În liceu, scrie, fără a le publica, *Memoriile unui soldat de plumb* (paralel cu *Romanul adolescentului miop),* care se voia o istorie cosmică a unui fragment de plumb, din epoca formării pămîntului pînă în prezent, sub forma unui soldat-jucărie.

Nu trebuie însă uitat că în multe scrieri se situează la interferenţa realului cu fantasticul.

Cum s-ar putea explica această particularitate, destul de rară în literatura română? Cred că prin aceeaşi factori care explică şi interesul omului de ştiinţă pentru fenomenele spirituale cele mai diverse: o anumită percepţie a *miraculosului,* existentă încă din copilărie, şi o deschidere *culturală* (lecturi, călătorii, studii, experienţe de viaţă) spre sisteme de gîndire situate în afara tradiţiilor locale, şi chiar europene, dar pe care, tocmai de aceea, le poate apoi înţelege mai adînc. Din acest punct de vedere, literatura fantastică a lui Mircea Eliade se situează între cea realistă şi studiile de filosofie sau istorie a religiilor, în acelaşi sens în care evaluarea unor evenimente ca „fantastice" se situează între descrierea lor strict pozitivă, indiferentă la mister, şi interpretarea lor scientistă, în funcţie de anumite complexe culturale arhaice, circulaţie a motivelor mitice şi ritualistice etc.

Personalitatea unitară a lui Mircea Eliade s-a format tocmai prin permanenta *interferență* a acestor *trei atitudini*, preponderența uneia sau a alteia dintre ele definind un anumit sector al operei. Libera comunicație între atitudini înseamnă mișcarea interioară a unui om pe care niciodată nu l-a mulțumit exclusivismul uneia singure, pentru că a realizat, întotdeauna, misterul infinit al realului, ambiguitatea lui fascinantă. Mărturisirile lui Eliade sînt, astfel, revelatorii: „Este, în orice caz, reală dependența unor scrieri literare de cele teoretice, și viceversa. Începînd cu exemplele cele mai evidente, aș putea aminti *Secretul doctorului Honigberger*, care derivă direct din Yoga..."[3]

Pe de altă parte, cîteva rînduri mai jos, se precizează: „Poate că dacă mi-aș fi dat osteneala, simbolismul din *Șarpele* ar fi fost și mai coerent, dar, atunci, probabil, invenția literară ar fi fost stînjenită. Nu știu. Faptul care mi se pare interesant e următorul: că deși «atacam» un subiect atît de scump istoricului religiilor care eram, scriitorul din mine a refuzat orice colaborare *conștientă* cu eruditul și interpretul simbolurilor; a ținut cu orice preț să rămînă *liber* să aleagă ceea ce îi place și să refuze simbolurile și interpretările pe care i le oferea, de-a gata, eruditul și filosoful."[4] „Evident, n-aș vrea să las cumva impresia că scriam literatură ca să demonstrez cutare sau cutare teză filosofică. Dacă aș fi făcut-o, e probabil că romanele ar fi fost, filosoficește vorbind, mai consistente. În realitate, așa cum experiența *Șarpelui* o demonstrează pe deplin, scriam literatură pentru plăcerea (sau nevoia) de a *scrie liber*, de a inventa, de a visa, de a gîndi chiar, dar fără stringența gîndirii sistematice. Este probabil că o serie întreagă de mirări, mistere și probleme pe care le refuza activitatea mea teoretică își cereau îndestularea în libertatea scrisului literar."[5]

*

Romanul *Domnișoara Christina* (1936) crește direct din folclorul românesc: o poveste cu strigoi, într-o lume căzută pradă blestemului, pe care un tînăr o salvează, ucigînd a doua oară

strigoiul, cu un drug de fier împlîntat în inimă. Textul debordează însă schema inițială, devenind curînd un soi de *mister* medieval, realizat în spațiul românesc, comparabil cu unele piese de teatru ale lui Blaga. Mai mult ca în celelalte scrieri fantastice, personajele nu au o viață autonomă, existînd – aproape impersonal – numai prin *funcția* lor într-un ritual străvechi. Numai că acum, spre deosebire de toate celelalte scrieri fantastice (cf. infra), nu întîlnim în țesătura epicului nici dialectica sacru-profan, nici problematica teoretică, familiară orientalistului, precum caracterul iluzoriu al spațiului și timpului din *Nopți la Serampore*, sau conceptul de om total din *Șarpele*. Conflictul nu mai apare din înfruntarea unor sisteme de gîndire diferite, ca în celelalte scrieri, ci, paradoxal de simplu, în confruntarea dintre două supraforțe de maximă generalitate, Viața și Moartea. De altfel, de n-ar fi atmosfera intens magică a textului, ne-am putea gîndi chiar la o parabolă.

Aceste forțe se constituie destul de rapid după începutul cărții, încît „criza“ de semnificație a evenimentelor din alte povestiri aici nu există. Aproape cu conștiinciozitate, autorul revelă poziția fiecărui personaj în conflict, benefică ori malefică, fără ca nici o dezvăluire ulterioară să o mai complice. Deplasarea cititorului de la un nivel existențial la altul este înlocuită cu un pariu: singura *suspense* se referă la victoria ori eșecul eroului Egor. Citim, de fapt, un basm în care *fantasticul devine aproape supranatural de factură magică* „inferior“ ca spiritualitate implicată față de caracterul sublim, sacru al forțelor declanșate în *Nopți la Serampore*, ori *Secretul doctorului Honigberger*.

Certitudinea existenței lumii demoniace a strigoilor este, de la început, totală, Egor și Nazarie convingîndu-se prin *teroarea* pe care o resimt. În loc de *dilema real-ireal*, frecventă în alte scrieri fantastice, apare aici *conflictul real-ireal*. Dialogul între cele două lumi nu este efemer și privilegiat, prin fulguranța hierofaniilor și prin ritualul inițierii, ci este permanent și general, printr-o adevărată strategie a teroarei. La conac, cele două tabere se asediază reciproc, ca într-un „*western* dunărean“, numai că beligeranții cer suflete în loc de averi și utilizează nu arme clasice, ci rituri magice. Chiar dacă probele materiale ale

existenței Christinei sînt inefabile (parfumul de violete, o mănușă pierdută, care se face scrum la atingere), *fantasticul nu e generat de dubiu, ci de certitudine.* El constă în prezența familiară a lumii celeilalte, în *anularea intervalului separator* dintre lumea viilor și cea a morților. În mod obișnuit, cei vii și cei morți rămîn în lumi diferite, necomunicante, condiție *sine qua non* a echilibrului. Apariția strigoiului, cu statutul său ambigen, tulbură acest echilibru, iar capriciul de a iubi un muritor dezlănțuie criza. Lipsit de auxiliarii săi firești, enigmaticul și straniul (cf. infra), lipsit și de obișnuita lui existență, dilematică, fantasticul devine o *ipoteză* – contingența noncontingentelor – și o *analiză* ca într-un experiment al rezultatelor; criza, adică dezlănțuirea haosului, se soluționează numai prin distrugerea factorului disident, ceea ce reintroduce ordinea în cosmos. Numim această situație „fantastică" pentru că ea deviază de la sistemul logic rațional al lumii noastre, deși *fără* ca ea să devină *posibilă* într-un alt sistem. Ca urmare, fantasticul se rezolvă, adică situația incomodă este eliminată, și sistemul triumfă, *fără* ambiguitatea finală din alte povestiri. Nu ne rămîne decît să remarcăm, încă de acum, diversitatea modalităților de fantastic în opera lui Mircea Eliade și să observăm, totodată, că cea din *Domnișoara Christina* rămîne singulară în restul operei.

Viața și Moartea se înfruntă prin două grupuri de personaje. *Moartea* este reprezentată, evident, de strigoaica Domnișoara Christina, de fugara prezență a aliatului Satan („celălalt", prin eufemism) și de către agenții ei: Simina, fetița posedată, doamna Moscu, mama, apoi vizitiul și caii de la rădvan, fantome ca și stăpîna lor. *Viața* este reprezentată de Egor, Eroul, și ajutoarele lui: Nazarie, apoi doctorul, și, în final, țăranii din sat. Dar Egor este totodată și obiectul disputei între cele două forțe, la fel ca și Sanda, iubita lui, care, însă, aparține alternativ celor două tabere, victimă și aliată involuntară. Egor luptă cu Domnișoara Christina pentru el însuși ca și pentru Sanda, Christina luptă cu Sanda pentru Egor: Egor o distruge pe Christina. dar și Christina pe Sanda!

Arta romanului constă în compoziția lui impecabilă. Debutul este mult mai rapid decît în *Șarpele* ori în *Secretul doctorului*

Honigberger, pentru că „strategia" fantasticului cere, aici, nu o descriere, eventual detaliată, a unei lumi profane (= burgheze, în *Şarpele)* în care izbucneşte sacrul (printr-o hierofanie), ci o rapidă încleştare între uman şi nonuman. Expoziţiunea prezintă, deci, actorii dramei, sugerînd nu caracterul *enigmatic* al unor gesturi şi cuvinte, în sensul de rupere a semnificaţiilor de semnificanţi, ci existenţa unei *intenţii* secrete în spatele acestora din urmă, *încă* necunoscute. Între cuvinte convenţionale încep să apară goluri, pauze neliniştitoare. Expoziţiunea romanului este construită, deci, ca o *aşteptare* a ceva terifiant, prin ciudăţeniile familiei şi jupînesei, magia nopţii dunărene („vrajă"), cu un fundal pre- şi anistoric, „scitic", neliniştea progresivă a lui Egor şi Nazarie. Evenimentul primei întîlniri cu Christina, în cursul nopţii pe care cei doi bărbaţi o petrec terorizaţi, laolaltă, declanşează conflictul – şi romanul – propriu-zis care va fi construit pe baza a două principii: apropierea Christinei, realizată prin *materializarea ei treptată,* şi, în al doilea rînd, *extinderea şi generalizarea conflictului* iniţial Egor-Christina la proporţiile unei înfruntări Viaţă-Moarte, prin desenarea în jurul celor doi a unor cercuri concentrice, care „înghit" treptat toate fiinţele şi obiectele de la conac.

Scenele intermediare care o „anunţă" pe Christina se succed rapid: portretul sfidător şi dramatic din fosta ei cameră, atmosfera acestei camere („tinereţe oprită în loc"), întîlnirea Egor-Simina, în care fetiţa îi povesteşte un basm cu evidente aluzii şi îndemnuri[6], apariţia probabilă, în acest timp, a Christinei, încă invizibilă, în parc, povestirea lui Nazarie despre cruzimile şi erotomania Christinei în viaţă. Urmează *visul* lui Egor, în care Christina se introduce firesc, dar *dizolvînd* lumea onirică prin simpla ei prezenţă, transformînd-o într-o lume supranaturală, în care spaţiul (odaia lui Egor) este acelaşi şi totuşi fundamental altul. „Ce bine că toate lucrurile acestea se întîmplă în vis", gîndi el. De fapt, inerţia conştiinţei onirice este ultima lui apărare, curînd Egor se „trezeşte" şi o *vede* cu o deplină luciditate.

Această primă întîlnire precizează nuanţe semnificative. Christina se refuză pe sine ca strigoi şi încearcă, patetic, o

reîntoarcere în lumea oamenilor, pe calea unei iubiri normale; ea se vrea și se face femeie, transformînd pofta de sînge a strigoiului în pofta de dragoste a femeii: „«Nu te speria, dragostea mea, șopti atunci Christina. Nu-ți voi face nimic. Ție nu-ți voi face nimic. Pe tine te voi iubi numai»... Vorbea încet, rar, uneori cu multă melancolie în glas. Îl privea nesățioasă, înfometată. Și totuși, în ochii ei sticloși se cobora cîteodată o umbră de infinită tristețe." Fascinația Christinei se exercită prin însuși statutul ei paradoxal. Dorințele de femeie o fac femeie, dar Christina rămîne încă suspendată între abur și carne, formă incertă, halucinantă, țesută din prezență și totodată absență, lubrică, deșănțată și totuși asexuată.

Senzualitatea imposibilă a Christinei se extinde, încă de la început, asupra Siminei. Fetița, neobișnuit de frumoasă, este concepută ca o „dublă personalitate" într-un mod care amintește de cei doi copii din romanul lui H. James *The Turn of the Screw* (*O coardă prea întinsă*, în traducere românească). Comportarea ei „joacă" între un registru uman ingenuu, de copil binecrescut, dar ușor excentric, și un registru inuman, „diabolic" (= corupție a umanului), de agent al Christinei. Dintre toate personajele romanului, Simina este singurul „fantastic" în sensul pe care-l vom găsi în scrierile ulterioare, prin această ambiguitate a dublei apartenențe, prin imposibilitatea noastră de a „explica" fenomenul însuși (nefiind vorba, evident, de o „întrupare", ca la Christina, ori de o apariție pur spectrală, ca la vizitiul acesteia).

Biologic prenubilă, Simina stăpînește totuși arta seducției, fiind la fel de violent și totodată abstract senzuală ca și maestra ei. Este evident, de altfel, că Simina nu are numai rolul minor de valet intrigant, ci, mai mult, că ea *devine* chiar Christina (o a doua „întrupare", acum metaforică, a acesteia!), într-o variantă diurnă care completează seducția nocturnă a celeilalte. Întrecerea de forțe cu Simina, din grajdul părăsit, îl lasă pe Egor la fel de vlăguit ca și vizita Christinei din cursul nopții, iar mai tîrziu, înfruntînd-o din nou, în pivniță, Egor, sălbăticit de spaimă, va accepta sadismul fetiței brusc erotomane, cu aceeași inumană voluptate pe care o presimțise în preajma Christinei.

Prezența Christinei, persuasivă prin Simina, devine disuasivă, prin Sanda. Simetria personajelor interpuse între Christina și Egor este evidentă, Sanda, obligată probabil și la sîngeroase ritualuri, de către doamna Moscu, slăbește treptat prin transferul – magic – de viață și chiar de materialitate, *de trup de femeie,* săvîrșit în favoarea Christinei. De altfel, Sanda se „îmbolnăvește" exact în noaptea primei apariții a Christinei, starea ei se înrăutățește în timpul celei de-a doua nopți, și va muri după a treia noapte, în zori, o dată cu Christina, ucisă de Egor. Paralelismul magic al celor două planuri, și inversa proporționalitate a ponderei Viață-Moarte, iată prima formă de manifestare a generalizării conflictului Egor-Christina. Sanda și Simina formează *primul cerc concentric;* li se adaugă Nazarie, „adjunctul" lui Egor, nu numai pentru că îi este prieten și „aliat", ci și pentru că suferă asaltul acelorași forțe maligne.

Un cerc următor i-ar cuprinde pe doctor, aliat de nevoie cu Egor, năvălind speriat în camera lui, ca și Nazarie cu două nopți înainte, pe doamna Moscu, psihopată și sadică, împreună cu strania doică, intrată și ea, ca *alter-ego* al Christinei, în atitudinea violent erotică a acestor „foste", sau „încă nu", femei, față de Egor.[7] Următorul cerc cuprinde spectrul „propriu-zis", vizitiul, după care urmează ființele animale, caii de la trăsură, pandant evident la păsările și animalele ucise, „supte" de strigoi (de comparat cu păsările *vînate* de doctor, departe de conac!), apoi acel *altcineva* teribil, Satan însuși. În fine, obiectele se organizează și ele concentric: trăsura, mănușa Christinei, acareturile, mobilele (mai ales cele din camera lui Egor), și, prin extindere, tot spațiul fizic, conacul, pădurea (artificială, din salcîmi plantați, în loc de vechiul codru al Teleormanului!), satul, pămîntul cu adîncurile lui blestemate, pline încă de oase scitice...

Scena culminantă a romanului este a treia și ultima întîlnire Egor-Christina. Dezgustul violent al celei dintîi întîlniri fusese depășit în a doua noapte prin introducerea, de către Christina, a unui element suplimentar de tensiune, Diavolul, deci a unui dezgust încă și mai insuportabil, pentru a crea, comparativ, impresia „binefăcătoare" a prezenței ei. Atunci, Egor „gîndea" cuvintele Christinei, nu le mai „auzea"; o magică identificare,

depăşind starea visului, care presupunea totuşi separaţia conştiinţelor. A treia întîlnire nu putea, deci, realiza decît o uniune totală, în timp şi în conştiinţă, prin înfrîngerea oricărui dezgust sau spaime.

Capitolul XIV şi mai ales XV, de evocare a acestei supreme întîlniri, cuprind, după părerea mea, unele dintre cele mai înalt poetice pagini de dragoste din proza română. După o pregătire echivalentă cu o iniţiere în „cealaltă existenţă", atitudinea şi valorile lui Egor se inversează: erosul suprafiresc face să explodeze în trupul şi conştiinţa lui rezervele şi spaimele faţă de strigoiul „nelegiuit", ca şi omeneasca dragoste pentru Sanda, ori credinţa creştină, socotite, înainte, paveze sigure. Erosul ca senzaţie directă eliberează un soi de conştiinţă pură, ruptă de timp, oameni, cauzalitate şi logică. Trupul trăieşte clipa, adică voluptatea în sine, spiritul se pierde – adică se regăseşte – într-o beatitudine a identităţii, ambele *lipsite de orice condiţionări suplimentare*. „Carnea lui se risipea înnebunită, căci voluptatea îl sugruma, îl umilea. Gura Christinei avea gustul fructelor din vis, gustul tuturor beţiilor neîngăduite, blestemate. Nici în cele mai drăceşti închipuiri de dragoste nu picurase atîta otravă, atîta rouă. În braţele Christinei, Egor simţea cele mai nelegiute bucurii, o dată cu o cerească risipire, împărtăşire în tot şi în toate. Incest, crimă, nebunie – amantă, soră, înger... Totul se aduna şi se mistuia alături de carnea aceasta incendiată şi totuşi fără viaţă." „Dar acum te iubesc, gemu Egor. N-am vrut să te iubesc la început, mi-a fost frică de tine! Dar acum te iubesc! Ce mi-ai dat să beau Christina? Ce mătrăgună rodeşte din buzele tale?!" Ca în toată opera lui Mircea Eliade, de altfel, erosul este o şansă a autodepăşirii, sau a depăşirii condiţiei umane, *funcţia* lui este poetică, ori metafizică, interzicînd orice acuză de „vulgaritate". Lirismul romantic al textului este filtrat printr-un limbaj petrarchizant, cu frecvenţi termeni contrastivi, singurul în stare de a sugera paradoxul întîlnirii, *imposibilitatea posibilă* a acestei dragoste.

Delirul se rupe însă brusc, atunci cînd Egor, simţind rana sîngerîndă a Christinei, din care sîngele gîlgîia fără a curge (!), îşi *reaminteşte*, adică atunci cînd memoria şi conştiinţa logică

reapar, separînd cele două condiţii existenţiale, ce păreau gata a se unifica, a se identifica. Dezgustul, interdicţia exprimă, deci, acum *limitele* condiţiei umane, şi nu *demnitatea* ei. La primele întrebări ale lui Egor („Eşti moartă, sau eşti numai în vis?"), Christina îi ceruse *uitarea*, adică risipirea conştiinţei: „De ce-ntrebi mereu, Egor, dragostea mea? îi auzi el gîndurile. De ce vrei să ştii dacă sînt într-adevăr moartă şi tu eşti muritor?... Dacă ai putea rămîne lîngă mine, dacă ai putea fi numai al meu, ce neauzită minune s-ar împlini!" Acum, cînd minunea nu se *mai* poate împlini, Christina îi revelă dimensiunile existenţiale ale eşecului, şi-l condamnă la *memorie*, proiectîndu-l înapoi între oameni, dar ca pe un *damnat*, care a *văzut* şi *n-a fost demn*: „Eşti şi tu ca toţi ceilalţi, Egor, dragostea mea! Ţi-e frică de sînge!... Ţi-e frică de chiar viaţa ta, de destinul tău de muritor!... Pentru un ceas de iubire, eu n-am şovăit în faţa celui mai aspru blestem. Şi tu şovăi în faţa unei picături de sînge, Egor, muritorule! [...] Mă vei căuta o viaţă întreagă, Egor, fără să mă găseşti! Vei pieri de dorul meu... Şi vei muri tînăr, ducînd în mormînt şuviţa asta de păr!... Ia-o, păstrează-o!" Flăcările izbucnesc din lampa de petrol a lui Egor, mistuind patul în care minunea nu se putuse realiza şi apoi întreg conacul blestemat.

Lirismul acestei întîlniri – momentul culminant al romanului – îmi pare a funcţiona ca o *valoare inversă a fantasticului*. Liric este elanul „uman" al Christinei şi elanul „inuman" al lui Egor, efortul celor doi de a-şi uita limitele, de a se realiza într-un transcendent care înseamnă, pentru fiecare, modul celuilalt de existenţă. Dar „modelul" însuşi al acestei realizări erotic spirituale este tot *uman*, fireasca sete de împlinire a oricăror îndrăgostiţi pe pămînt. Lirismul este antifantastic prin traducerea în termeni umani a unui conflict supraüman, liric este gestul uman al scriitorului, care *nu poate altfel* imagina acest conflict. Fantastic rămîne însă conflictul însuşi, adică posibilitatea unui atare eveniment, dragostea unui om şi a unei fiinţe spectrale, respectiv „contingenţa noncontingentelor", fantastic este gestul scriitorului care imaginează acest eveniment.

În construcţia romanului, Mircea Eliade a simţit probabil necesitatea unor filtre intermediare, şi atunci a apelat la basmul

povestit de Simina și la *Luceafărul* eminescian, ca două exemple paralele ale unui același destin. Folosit cu discreție și integrat în strategia Siminei, primul element este justificat artistic. În schimb, citatele eminesciene, mult prea frecvente și neinspirat plasate în momente de mare tensiune, ni se par stridente și inutile; o singură trimitere de principiu ar fi fost suficientă cititorului pentru a descifra sensul general de replică la poem, față de care *Domnișoara Christina* păstrează schema conflictuală și repartiția personajelor cheie, cu inversarea, însă, a rolurilor feminine și masculine: Egor (= fata de împărat) este muritorul care, din lipsă de vocație ori spaimă, respinge tentația absolutului (sau a morții), preferînd Luceafărului (= Christina) o iubire terestră, Sanda (= Cătălin). Evident, intențiile textelor sînt diferite, în ciuda unor note romantice comune.

Caracterul culminant al capitolelor XIV-XV rezidă și în precipitarea altor fire ale epicului, paralele cu întîlnirea din camera lui Egor. Procedeul, aproape general în romanele realiste ale lui Mircea Eliade, nu există însă în celelalte scrieri fantastice ale lui, cu excepția *Șarpelui*. Este vorba de montajul unor acțiuni paralele, ca într-un soi de contrapunct, procedeu posibil în roman, dar nu și în nuvelă. Narațiunea nu mai curge acum liniar, ci discontinuu, personajele acționează separat, se angajează autonom în marele Mister al acestei Nopți. Nazarie și doctorul o urmăresc pe Simina și au revelația trăsurii fantomă care o așteaptă pe Christina. În camera ei, Sanda, așteaptă încă pe Christina, împreună cu doamna Moscu, care îi adusese o biată pasăre strigoiului. După momentul culminant al întîlnirii Egor-Christina, acțiunea începe să coboare vertiginos spre deznodămînt, epicul se accelerează. În timp ce trăsura fantomă dispare, împreună cu Christina, mîniată de eșec, incendiul se extinde, și Egor o salvează pe Sanda. Reintegrat realității logice și umane, Egor începe să acționeze violent. Cînd erotismul Christinei se dovedește neputincios, presiunea Morții, *lipsită de singurul ei punct de inserție în Real*, scade, permițînd forțelor Vieții să se refacă.

Interesant este că Egor acționează rațional și rece, dar *în termeni magici*, declarînd că are nevoie de fier împotriva vrăjilor, distrugînd portretul Christinei ca pe-o imagine blestemată cu

putere malefică iradiantă şi, în sfîrşit, înfigînd drugul de fier în „trupul“ Christinei, exact în locul din pivniţă în care Simina îl sedusese înainte.

Cu victoria finală, Eroul se sacrifică pe el însuşi: dincolo de justeţea imolării Christinei pe altarul Vieţii, dincolo de funcţia sa inexorabilă în conflict, Eroul, ca om, recade în otrava dulce a răsuflării duşmanului. Singur cu nostalgia şi blestemul Christinei, care începe deja să-l chinuie, Egor rămîne muritorul care a învins pierzînd. Pierzînd marea şansă a Morţii ca depăşire a condiţiei umane, ca intrare „ilegală“, dar superbă, în absolut: „Şi cu toate acestea, ce nefirească deznădejde îi frîngea inima; ca şi cum s-ar fi trezit deodată singur, blestemat fără putinţă de a mai ieşi din cercul de foc al vrăjii, de a-şi putea îndupleca ursita [...] Niciodată nu o va mai întîlni, niciodată nu-l va mai tulbura parfumul ei de violete şi gura ei însîngerată nu-i va mai sorbi răsuflarea [...] Şi-acum din ce parte să mai aştepte vreo nădejde, cui să se roage şi ce minune îi va mai aduce aproape de el coapsa caldă a Christinei?“ Poate abia acum Egor o iubeşte pe Christina, omeneşte şi tragic...

Înfrîntă în conştiinţa şi trupul lui Egor, Christina – sau Moartea – irupe în tot spaţiul înconjurător, într-o disperată explozie a forţelor concentrate pînă atunci numai asupra bărbatului. Sanda moarte lent, doica şi mai ales doamna Moscu se prăbuşesc definitiv în nebunie. Totul se tulbură, timpul curge înapoi, oamenii încep să se comporte ca în 1907, cuprinşi de un acelaşi vînt de spaimă, disperare şi furie neputincioasă. Scena este grandioasă, cu o forţă plastică amintind arta lui Rebreanu. Finalul magistral al romanului indică în Mircea Eliade un romancier matur, perfect stăpîn pe arta construcţiei epicului, a desfăşurării lui pînă la o consumare logică. Apare o nouă dimensiune a epicului său, de *realism halucinant şi magic*, care va fi ascuns în scrierile ulterioare de fantasticul „pur“, dimensiune căreia nu putem să nu-i regretăm mai apoi absenţa. în ciclurile egal divergente, realiste sau fantastice „propriu-zise“.

*

Ca şi în multe alte scrieri „fantastice", naraţiunea romanului *Şarpele* (1937) demarează în modul cel mai banal. Se întrevede imediat concepţia lui Mircea Eliade: între „real" şi „fantastic" nu există nici o discontinuitate. Numai o evaluare exterioară, după criterii străine şi deci inadecvate, împarte evenimentele în „verosimile" (= reale) şi „non-verosimile" (= fantastice). Criteriul intern, dimpotrivă, este cel al *probabilităţii epice* (nu logice, morale, sociale etc.), şi atunci întregul efort al scriitorului este de a te convinge, într-un mod *insidios*, de caracterul posibil al faptelor, amplificînd progresiv concentraţia de straniu în atmosfera iniţial banală, pînă cînd *orice* devine firesc, acceptabil.

Deşi, în mare, concepţia şi tehnica aceasta rămîn permanente în creaţia lui Mircea Eliade, ele mi se par cel mai convingător utilizate în *Şarpele,* singura scriere în care nu intervine nici o dizlocare spectaculoasă a timpului, spaţiului ori personalităţii umane, precum în celelalte.

Aici, într-adevăr, nu se întîmplă *nimic special,* epicul are o linearitate aproape clasică în simplitatea lui. Un echilibru perfect al mijlocelor stilistice interzice orice reliefare a unui anumit element de atmosferă, în dauna altora, încît numai o recitire atentă descoperă „îngropate" în text numeroase elemente (posibile!) de predicţie, neremarcate iniţial. Nu există, deci, simboluri ori metafore grele de implicaţii, obsesive, sugestia este mai curînd obţinută prin total decît prin cutare detaliu. Ritmul însuşi este egal, leneş, parcă indiferent, continuu ca vraja lui Andronic, fără accelerările ori spaţiile albe utilizate de obicei pentru a marca *suspense*-ul.

Începutul, cu platitudinea acelor familii burgheze tihnite, indică somnul conştiinţelor, prin care abia pîlpîie cîte o vagă aspiraţie a Lizei ori a Dorinei, înecate însă în socoteli matrimoniale şi gospodăreşti. Apariţia lui Andronic va *trezi* aceste conştiinţe, reactivîndu-le funcţiile vitale şi, în cazul Dorinei, spirituale, deşi bănuim, dincolo de final, reaşezarea lor în anonimat. De fapt, surdina generală a romanului atenuează şocurile, ca şi reacţiile, efectul „minunilor" lui Andronic mărginindu-se la propensiuni erotice implicite ori explicite.

Andronic apare „din senin“, fără să fie cerut de vreo tensiune internă a grupului de vilegiaturiști, dar răspunzînd insatisfacțiilor secrete ale tuturor. Fascinația „mondenului sportiv“ asupra unor biete burgheze începe să prindă un contur mai acuzat straniu în momentul evocării, la Mănăstirea Căldărușani, a unui accident soldat cu înec, din care el a scăpat enigmatic. O pagină citabilă integral vădește capacitatea scriitorului de-a foșni semnificativ conotațiile cuvintelor: Barca „s-a dus la fund parcă ar fi fost fermecată și o trăgea plumbul“, remarcă Andronic în timp ce „parcă se întunecase deodată, întunericul coborîndu-se în valuri dinspre pădure“. La asigurarea unei doamne că n-a murit deoarece „l-a ajutat Dumnezeu“, „Andronic nu-și putu ascunde un zîmbet trist, prelung. «Poate și asta», răspunse el moale.“ Lacul, pădurea, moartea, taina (păgînă!) doar de el știută, iată elementele *seducției* lui Andronic, care începe acum să opereze asupra tuturor, emanînd însă nu numai de la un *bărbat*, cît și de la un om *altfel* decît ceilalți.

Episodul jocurilor cu gajuri din pădure este revelatoriu. Neurmărind nici un scop aparent, Andronic se mărginește să restituie *libertatea* acestor oameni, oferindu-le ocazia de a se manifesta spontan într-o natură complice. Stamate și Liza, Manuilă și Dorina, Vladimir și doamna Solomon trăiesc o vrajă pe care singuri o creează, cochetînd nocturn cu tentații reprimate diurn. Neștiind analiza tulbureala din ei, o numesc Andronic, și femeile încep să-l dorească, dorind, de fapt, Dragostea. Vraja este însă, potențial, nelimitată, și încă de acum simțim că fluxul emanat de magicianul indiferent la avansuri depășește erosul.

Într-adevăr, în pivnița mănăstirii, Andronic povestește istoria de nimeni știută a morții fecioarei Arghira, cu mai mult de-un veac în urmă. „Mie nu mi se pare că am trăit odată, demult, o *altă* viață. Eu simt că am trăit aici, *incontinuu*, de la începutul mînăstirii...“ Replica amintește unele cuvinte precedente ale Dorinei. Fata trăiește un timp *ciclic* și, în vis, se identifică cu Arghira, după cum coborîrea în vis la palatul de cleștar al lui Andronic reia amintirea înecului povestit de acesta în realitate, ca și propria ei navigare, mai tîrziu, pînă la insulă. Dimpotrivă, Andronic *durează* într-un timp *veșnic*, fără repetiții și cicluri,

„contemporan" nu numai cu mănăstirea, ci şi cu lacul, şerpii şi păsările, copacii şi stuful, despre care afirmase ambiguu că este blestemat „să nu moară niciodată, să crească mereu, sub apă". Există deci trei planuri temporale: al vilegiaturiştilor, robiţi clipei, al Dorinei, trăind *poate* „l'éternel retour" al evenimentelor, şi al lui Andronic, *poate* atemporal, veşnic. Primul timp ar fi profan, celelalte două, forme ale sacrului. Am utilizat însă condiţionalul şi cuvîntul *poate* pentru că nicăieri această structurare a semnificaţiilor nu este decisiv marcată. Vraja din mănăstire, ca şi funcţiile personajelor, inclusiv Andronic, *se sprijină* pe asemenea structuri temporale, *dar nu se reduc* la ele.

Momentul culminant, invocarea şi exorcizarea şarpelui, de către Andronic, strînge într-un singur fascicol, de-o intensitate magică, semnificaţiile majore ale romanului: erotice, psihologice (şi parapsihologice), metafizice. Andronic magicianul se identifică cu şarpele, în planul fascinaţiei erotice. „Dorinei i se păru că şarpele vine de-a dreptul spre ea şi o subită teroare luă locul vrajei dinainte. Ca şi cum s-ar fi trezit deodată în faţa unui lucru peste putinţă de privit cu ochii, a unui lucru groaznic şi primejdios, neîngăduit vreunei fete să-l vadă. Apropierea şarpelui îi sugea parcă răsuflarea, risipindu-i sîngele din vine, topindu-i carnea întreagă într-o groază împletită cu fiori necunoscuţi, de dragoste bolnavă. Era un amestec straniu de moarte şi respiraţie erotică în legănarea aceea hidoasă, în lumina rece a reptilei." La fel se întîmplă cu Liza şi domnişoara Zamfirescu. Identificarea celor două seducţii erotice (şarpele şi Andronic) se produce acum, dar va deveni evidentă mai tîrziu, în visurile femeilor, cînd Liza, de exemplu, va trăi „cu infinită voluptate, amestecată cu teroarea morţii" gestul de îmbrăţişare a bărbatului, simultan cu apariţia „capului înspăimîntător al şarpelui dintre pumnii strînşi ai lui Andronic". Înţelegem treptat că „şarpele" din titlul romanului este mai curînd suprapersonajul „om-şarpe", născut din magica identificare a reptilei şi a bărbatului. Este o fiinţă primordială, telurică, fascinantă pentru că reactualizează trăirile primordiale din oamenii care o contemplă. Femeile trăiesc mai puţin rîvnita îmbrăţişare a lui Andronic, cît un soi de extaz erotic impersonal, similar mai curînd orgiei colective a popoarelor

„primitive", în care erosul, violent trăit de fiecare participant, are de fapt o funcţie supraindividuală, de comunicare magică cu întregul cosmos. Aceste semnificaţii nu sînt explicite în text, dar sugestia lor latentă operează indiscutabil. În momentul invocării şarpelui, ca şi în episodul viselor, personajele feminine sînt clar distribuite circular în jurul lui Andronic. De fapt, în tot romanul, compoziţia este permanent circulară. Pe drumul spre mănăstire, personajele sînt organizate în cupluri; începînd cu episodul gajurilor, aceste cupluri *se dezorganizează*, femeile, dar şi bărbaţii (mai ales Vladimir) începînd să graviteze în jurul lui Andronic. Un tip de compoziţie este înlocuit cu altul prin apariţia eroului, la fel cum, în planul psihologic, conştiinţele tuturor încep, tot atunci, să lunece pe noi orbite. Iată o construcţie a romanului, evidentă în toate planurile lui de semnificaţii! Andronic, apoi Andronic-şarpele, se află atît în centrul epic, cît şi în cel spaţial al romanului (în mijlocul camerei unde apare şarpele, apoi în insula din „mijlocul" lacului!), la fel ca magicianul care dezlănţuie riturile, ori tulbură percepţia temporal-spaţială a profanilor din jur, precum yoginul din *Nopţi la Serampore*. Andronic îşi exercită vraja lui malefică, tulburînd conştiinţele în tot cursul acţiunii, de la prima lui apariţie, dar ea se revelă ca atare printr-un eveniment central, exorcizarea şarpelui.

S-ar putea vorbi, în această ordine de idei, chiar de un *simbolism al centrului* existent în *Şarpele?* Din nou, răspunsul pozitiv există numai în latenţele textului. Andronic-şarpele reprezintă centrul metafizic al romanului exact în măsura în care îl reprezintă şi pe cel epic, spaţial, ori psihologic. Situat în „centru", Andronic-şarpele ar avea atunci funcţia unei *hierofanii*, prin care sacrul atinge şi se revelă profanului. Nebănuit iniţial conştiinţelor „adormite" ale vilegiaturiştilor, sacrul li se revelă *prin* Andronic; caracterul său hierofanic este însă variat, tulburînd numai superficial, prin nelinişti erotice (femeile) sau adolescentine (Vladimir) pe majoritatea participanţilor, dar modificînd total vechiul eu (profan!) al Dorinei şi producînd „a doua ei naştere", ca în „clasicele" rituri de iniţiere. Din acest punct de vedere, efectul de vrajă al lui Andronic-şarpele asupra conştiinţei „celei mai laice", cea a căpitanului Manuilă, este

semnificativ: „Simţi din nou că i se face frică, şi parcă pleoapele îi atîrnară şi lui grele. Dacă ar urla... Peste putinţă de mişcat un deget; nici măcar un geamăt nu putea scoate. Întocmai ca în acel ceas de spaimă, neuitat, din copilăria lui, cînd intrase brusc în odaia mamei la ţară, şi o găsise amuţită, cu priviri oarbe, pleoştită la pămînt, fără să ştie ce s-a întîmplat. Doar mai tîrziu i s-a spus: venise o ţigancă cu ghiocul şi, după ce s-a aşezat să-i ghicească, pe podea, a scos o mînă de mort din traistă şi a tras cu ea un cerc de jur-împrejur. Numai atît îşi amintea..." Interesantă este deci respectarea particularului conştiinţei în care intervine inserţia sacrului. Lucid, ironic, bănuitor şi ranchiunos din gelozie, căpitanul rezistă cel mai mult seducţiei, dar cînd totuşi este învins, o recepteazǎ în propriile lui structuri mentale: spaima din prezent, reflex tipic al unei conştiinţe egocentrice, brusc ruptă de centrul ei vital, încrederea în sine, îi aminteşte o spaimă din copilărie, un traumatism „îngropat" în subconştient, în jurul căruia, ca apărare, s-a clădit apoi întreaga lui conştiinţă ostentativ laică. Traumatismul, însoţit probabil de o pierdere a cunoştinţei („numai atît îşi amintea") se identificase cu traumatismul mamei, constînd în spaima de „vrajă", dar şi de „moartea" (aparentă: leşin) emisă de ţigancă.

Sugestiile imense ale textului repercutează în plan psihanalitic (prin starea de leşin – moarte aparentă – identificare a „mamei" şi a „iubitei" – Dorina – în aceeaşi spaimă de pierdere a unei maxime investiţii afective), în plan magic (emiterea unui flux mortal: ţiganca se identifică cu Andronic „pui de ţigan", şarpele cu „mîna de mort", amîndouă obiecte magice) şi în plan spiritual arhaic („moartea" eului profan se vădeşte în sentimentul de teroare – sacră! – şi în căderea în copilărie, adică „anularea" timpului profan, care separă prima revelaţie de cea de a doua; aspectul pozitiv, „naşterea" noului *eu*, în mod semnificativ, nu apare!). Aceleaşi sugestii pot fi întîlnite şi în trăirile celorlalte personaje (Stere, Vladimir, domnişoara Zamfirescu etc.), evidenţiind preocuparea majoră a lui Mircea Eliade: cum reacţionează mai multe conştiinţe laice, total plate ori romanţios neliniştite, la un eveniment straniu, escrocherie sau vrăjitorie în planul cotidian, „hierofanie în planul relaţiei sacru-profan".

Evenimentul central al romanului, față de care se ordonează însă, semnificativ, și tot restul romanului, reprezintă deci o explorare epic artistică a dialecticii sacru-profan.

Episoadele ulterioare decurg cu necesitate logică din episodul central (și culminant), dar nu totdeauna cu o forță de convingere artistică egală.

Ieșirea de sub vrajă a oamenilor, desprinderea de ciudata lume secundă în care au trăit, în afara timpului, este dificilă și treptată. În această atmosferă începe să se joace însă un nou „mister", al dragostei, neștiut de ceilalți, simțit numai, cu aceeași tulbure presimțire, ca și mai înainte, de căpitanul Manuilă. Sensul real apare printr-un dialog subteran, sugerat *sub* cel verbal, de către Andronic și Dorina. Atmosfera generală de transă maschează ciudățenia replicilor, arta lui Mircea Eliade constînd tocmai în falsa verosimilitate a dialogului Andronic-Dorina, în dubla participare a acestuia la două planuri de semnificație și de viață. Neputînd transcrie mai multe pagini din capitolul al X-lea, mă mărginesc la cîteva fraze, deși funcția lor, chiar, apare numai în context.

„— Nu, o liniști Andronic, vi se pare. Nu v-ați speriat... Lucrurile astea tot trebuiau să se întîmple...

— E adevărat, spuse Dorina visătoare.

— Ce trebuia neapărat să se întîmple? întrebă Manuilă, neliniștit.

— Povestea asta cu șarpele, răspunse Andronic [...]

Întoarse încet capul și privi în ochii Dorinei cu înțeles. Fata se făcu palidă.

— Nici nu e atît de greu de înțeles, șopti Andronic. Cînd se pregătește un lucru atît de însemnat"...

Lectura ulterioară a romanului confirmă impresia de tainic legămînt al acestor replici. Sugestia de fatalitate, însă, a întîlnirii celor doi devine o posibilă justificare, de fapt tot ezoterică, a întregului lanț de evenimente, inclusiv exorcizarea șarpelui. Fi-va atunci elementul erotic al misterului principal, și tot restul întîmplărilor un context necesar, secundar ca semnificație? Nu, pentru că întîlnirea celor doi, ea însăși, nu decurge dintr-un „obișnuit" *coup de foudre*, ci dintr-o atracție „impersonală", mai

puţin dragoste lumească, cît transă, vrajă suprafirească, în care Andronic, deşi pare el regizorul evenimentelor, nu este decît un instrument.

Capitolul următor încearcă o „deconspirare" a lui Andronic, care, din punct de vedere artistic, rămîne cam artificial:

„Noaptea are pentru mine cu totul altă vrajă... Uite, arătă el cu braţul cerul, pădurea, astea sînt mult mai puternice decît dragostea. Şi mult mai grave... Mai grave pentru că nu ştii niciodată de unde vin, unde le e începutul şi sfîrşitul... O dragoste, o femeie, o vezi în faţa ta, în patul tău chiar, şi dragostea o simţi cum se naşte şi cum moare... Dar lucrurile astea?...

— Înţeleg, vorbi ostenit Manuilă. E ca un fel de otravă...

— Nu, nu e asta, îl întrerupse vioi Andronic. E în sîngele tău, şi nici măcar părinţii tăi nu sînt de vină că e acolo."

Andronic se plimbă apoi singur prin pădure şi vorbeşte cu păsările şi arborii, printr-un fel de magie franciscană, blîndă, visătoare, deloc ezoterică, mai curînd ca un frate mai mare, dintr-o largă familie biologică, decît ca un magician. Dragostea şi umanul sînt, deci, integrate într-un sentiment al cosmosului de-o perfectă inocenţă adamică, dincolo de raţiune şi eul uman, chiar de conştiinţa speciei umane. „După ce trece miezul nopţii, nu mai ştiu ce se întîmplă cu mine... Uneori mi se pare că sînt o pasăre, alteori mă cred un viezure, o maimuţă... şi aproape întotdeauna uit ce-am făcut, nu mai mi-aduc aminte unde am petrecut nopţile." „Puterea" aceasta a lui Andronic încetează la răsăritul soarelui şi începe la apus, mai ales după miezul nopţii. Dublă personalitate? Poate, dar în sensul dihotomiei sacru-profan, căreia îi corespunde cea nocturn-diurn. Andronic participă la două nivele existenţiale, sacrul există în el, adică în alcătuirea lui concret istorică, în profan. Dacă amintirea lui istorică pare a întrece amintirea personală, sugestia este a unei conştiinţe transistorice, ca şi cum izbucnirea sacrului în profan ar fi dilatat dimensiunile fatal limitate ale acestuia conferindu-i individului durabilitatea speciei. Andronic ar fi atunci Omul, dar Omul total, trăind ca Adam sau patriarhii, simultan la nivel profan (izolare biologică într-o succesiune de evenimente

concrete în timp) şi la nivel sacru (deschidere biologică în cosmos, într-o repetiţie de evenimente tipice dincolo de timp).

Finalul romanului pare a apăsa pe caracterul de iniţiere al Dorinei, în timp ce, într-o perspectivă mai înaltă, el înseamnă numai trezirea fetei la viaţa totală întruchipată de Andronic: „Nici o durere, nici o teamă, nici o sfială, ci numai o copleşitoare, amară bucurie a fiinţei ei adînci; ca şi cum s-ar fi trezit cu un alt suflet, niciodată bănuit şi într-un alt trup mai fericit, mai dumnezeiesc".

*

Cele două povestiri mai lungi, reunite în volumul *Secretul doctorului Honigberger* (1940), cea cu acelaşi titlu, şi *Nopţi la Serampore*, sînt singurele, în „ciclul fantastic" al lui Mircea Eliade, care se referă la India. Culoarea locală există, fără îndoială, dar nu pentru a conferi unui text o calitate „exotică"; aceasta reprezintă, întotdeauna la Mircea Eliade, numai decorul minim necesar al unor *mistere*, sacre şi totodată etic exemplare, ca şi în evul mediu occidental european. De altfel, numai *Nopţi la Serampore* se petrece propriu-zis în India, *Secretul doctorului Honigberger* avînd ca decor real (adică aparent!) Bucureştiul, o misterioasă stradă S., aflată, intact patriarhală, chiar lîngă Calea Victoriei, şi numai ca decor imaginar (adică real!), misterioasa ţară Shambala, aflată undeva în nordul Indiei; acolo au plecat, din Braşov, doctorul Honigberger, şi din Bucureşti, doctorul Zerlendi.

Universul epic este familiar cititorului altor volume ale lui Mircea Eliade. Doamnele Zerlendi, bătrîna şi tînăra, ca şi cele două servitoare (din nou, bătrîna şi tînăra!) amintesc prin aerul lor fantomatic de doamna Moscu din *Domnişoara Christina*: aceeaşi lume împietrită într-o taină indicibilă şi chinuitoare, cu un comportament echivoc, anunţînd şi amînînd mereu revelaţia, regizată „de dincolo"; la fel, finalul ciudat, cu confuzia caracteristică a timpului şi persoanelor, anunţă în 1940 motive mai bine stilizate în *La ţigănci*, *Douăsprezece mii de capete de vite* etc. În schimb, Bogdanof şi Van Manen sînt perfect solidari şi

similari cu *Miss* Roth din *Isabel și apele diavolului,* la fel ca atmosfera tipică, de studiu și conversații erudite, prelungite noaptea tîrziu, ca și de „experiențe“ magico-erotico-spirituale, pe care o întîlnim și în *Maitreyi, Șantier, Isabel* ori *India.*

Scrierea la persoana întîi semnifică însă, mai adînc decît o simplă convenție, faptul că tot ce se întîmplă este o experiență personală a autorului. Discontinuitatea timpului și a spațiului nu înseamnă în *Nopți la Serampore* decît irealitatea lumii și a oricăror evenimente, prezente sau trecute, îi spune naratorului înțeleptul Swami Shivananda, din mănăstirea Rishikesh (Himalaya), în timp ce, în *Secretul,* aceeași discontinuitate este semnul despicării realului aparent de către doctorul Zerlendi, prin practici Yoga, pe urmele doctorului Honigberger. În primul caz, povestitorul trăiește direct experiența iluziei realului, în al doilea caz, retrăiește experiența directă a lui Zerlendi, citind-o consemnată în jurnalul acestuia. Problematica e aceeași, comentatorul este același, tînărul studios inițiat în Yoga și Tantra, căruia, printr-o misterioasă hotărîre a destinului, trei *guru,* Zerlendi, Suren Bose, Swami Shivananda, foarte diferiți, îi dau niște lecții, și ele diferite, despre autenticitatea teoriei (citită în cărți). De reținut, naratorul mărturisește a fi tentat el însuși o dată drumul către Shambala, ca și diferite practici Yoga *(Secretul)* și Tantra *(Nopți),* neobținînd, însă, rezultatele concrete ale maeștrilor săi. Fără a fi, *stricto sensu,* elevul nici unuia dintre ei, eruditul le înțelegea forța spirituală și putea comenta aproape detectivistic funcționarea ei, dar nu o trăise, nici ca revelație bruscă, nici ca experiență proprie, progresiv condusă către perfecțiune. Iată de ce aceste două povestiri îmi par a degaja două supraconflicte: primul, între real și ireal, cu o dialectică specifică, reductibilă la cea dintre profan și sacru; al doilea, între cele două dimensiuni secrete, dar mereu prezente, ale experienței dramatice a cunoașterii la Mircea Eliade: dimensiunea scientistă și dimensiunea revelației, sau a miracolului. Din acest ultim punct de vedere, tot ce se întîmplă în cele două povestiri *trebuia* să i se întîmple *autorului* lor, și numai lui! „Senzaționalul“ întîmplărilor este dublat de funcția lor semnificativă în destinul unui om dornic să atingă adevărurile ultime, dar, prizonier al

raţionalismului său ireductibil european, incapabil să urce direct treptele iniţierii, mulţumindu-se să cunoască doar teoretic. Ca şi în volumele „indiene" din „ciclul erotic" *(Maitreyi, Isabel şi apele diavolului),* întîmplările tînărului erou ajung treptat să exprime un dialog de mentalitate, o înfruntare şi o încercare – semireuşită, semieşec – de întîlnire între Europa şi Asia. Dialogul narator-Swami Shivananda, în finalul din *Nopţi la Serampore* este o tipică expresie a acestei înfruntări: zîmbetul îngăduitor al înţeleptului opune tînărului Father Brown român o demonstraţie simplă a irealităţii şi puţinătăţii unei raţiuni chiar comprehensive!

Înfrîngerea intelectualului înseamnă însă triumful artistului. Faptul s-ar putea preta la îndelungi speculaţii asupra structurii fantasticului: „jurnalul" lui Zerlendi *nu este* literatură fantastică, doar interpretarea şi încadrarea acestuia într-un sistem epic de către narator *devine* literatură fantastică. Cu atît mai puţin le-ar putea părea „fantastice", lui Suren Bose ori Swami Shivananda, evenimentele pe care ei le declanşează, ori relatarea acestora, dacă, să presupunem, şi-ar fi făcut-o unul altuia. Încă o dată, fantasticul aparţine perspectivei naratorului, sau, altfel spus, el ţîşneşte în acel îngust „no man's land" dintre două sisteme de interpretare a lumii, recte a unor evenimente, în sine perfect neutre ca semnificaţie, atunci cînd confruntarea sistemelor rămîne indecisă.

Cei trei europeni (specialişti în religii asiatice!) trăiesc o aventură (rătăcirea în pădure, asistarea la asasinarea soţiei lui Dāsa etc.) pe care o califică drept stranie, pentru că o serie de aspecte ale şirului de evenimente care alcătuiesc „aventura" lor contrazic logica vieţii şi gîndirii celor trei. De fapt, există un misterios punct iniţial, pe şosea, cînd evenimentele nu mai sînt previzibile, ci imprevizibile, insolite: drumul e altul, pădurea alta, apoi ţipătul, „dispariţia" şoselei, felinarul, casa lui Dāsa, vorbirea dificilă şi arhaică a slujitorului, ca şi a stăpînului, fantomaticul cortegiu de înmormîntare, somnul de plumb din pădure, trezirea în zori chiar lîngă bungalou. Fiecare eveniment din acestea pare decupat dintr-una sau mai multe secvenţe (sintagme) de evenimente *posibile,* care numai prin totalul lor

i-ar putea preciza semnificaţia. Fiecare eveniment rămîne însă un semnificant izolat, pentru că nu este încadrat într-o sintagmă *logică*, ci strict *întîmplătoare* cu celelalte evenimente. Trecerea de la evenimentul [N] la evenimentul [N + 1] nu se desfăşoară previzibil, ci imprevizibil, evenimentul [N + 1] dovedindu-se a face parte dintr-o altă secvenţă sintagmatică posibilă decît evenimentul N. Discontinuitatea evenimentelor (ca epic şi ca aspecte modale) împiedică, deci, depistarea semnificatului lor, fie în sensul că ea este imposibilă, fie în sensul că este rapid contrazisă de semnificanţii ulteriori. Enigmaticul *apare, deci, din ruperea semnificanţilor de semnificaţi, în timp ce* straniul *rezultă din incapacitatea oricăror semnificaţi de a se adecva total semnificanţilor,* cu alte cuvinte, *din imposibilitatea apariţiei semnificaţiei după obişnuitele mecanisme logice ale relaţiei semnificant-semnificat.* Ineditul drumului nu determină înspăimîntătorul ţipăt, după cum parcurgerea cîtorva metri de pădure în direcţia acestuia „nu poate" determina rătăcirea în pădure, „pierderea" şoselei. Apoi comportamentul lui Dāsa şi al slujitorului său nu par deloc determinate, iniţial, de evenimentele precedente. Cînd, abia tîrziu, Van Manen pomeneşte ţipătul auzit în pădure, reacţia bătrînului Dāsa devine logică: geme pronunţînd numele de Lila, iar apoi slujitorul le arată o vagă procesiune. Atunci martorii construiesc o semnificaţie plauzibilă: ţipătul a fost al unei fete înjunghiate, rudă (ce fel de rudă nu se ştie acum, ci abia în alt episod, din relatarea lui Chatterji!) cu Dāsa, care acum este pregătită pentru înmormîntare. Evenimentele îşi pierd astfel caracterul enigmatic pentru că semnificanţii pot fi legaţi de semnificaţi, dar nu îşi pierd caracterul straniu pentru că nimic nu poate explica somnul (ori leşinul) celor trei în evenimentele curente, de exemplu surprinzătoarea apariţie a conacului însuşi, arhaicitatea limbajului şi a portului, necunoaşterea limbii engleze etc. Orice supoziţie, adică semnificaţie posibilă, avansată de comentatori rămîne astfel parţial inadecvată. În continuare, enigmaticul reapare, alături de straniu pentru că nimic nu poate lega somnul (ori leşinul) celor trei în pădure şi trezirea lor, apoi, lîngă bungalovul Budge. Iată, deci, că secvenţa evenimentelor începe şi sfîrşeşte prin cuplarea enigmaticului şi a straniului. În

timp ce *nucleul ei epic*, adică cele cîteva evenimente legate nemijlocit de conacul Dāsa, sînt *numai* stranii. Există, deci, o *logică posibilă*, dar prin nimic certă, a nucleului epic, dar nu există nici o logică a intrării şi ieşirii celor trei europeni din acest nucleu epic! (Vom vedea imediat că această organizare a naraţiunii de către Mircea Eliade este ea însăşi semnificativă, repercutînd în planul filosofic al povestirii prin semnalarea trecerii din spaţiul real – sau profan – în cel ireal – sau sacru – şi înapoi.)

Tot ce s-a întîmplat pînă acum, deci, este *numai* enigmatic şi straniu.

Abia în momentul ajungerii la bungalovul Budge apare şi *fantasticul*, adică în momentul în care şoferul, apoi slujitorii lui Budge, apoi Budge însuşi, mai tîrziu Chatterji vor contesta nu numai *semnificaţia* evenimentelor, ceea ce făcuseră şi cei trei, pînă atunci, ci şi *existenţa* însăşi a evenimentelor. Inadecvarea semnificaţiei, insolitul evenimentelor, cu tot straniul şi enigmaticul lor, sînt acum depăşite într-o sferă mai largă de probleme: *aventura devine experienţă metafizică*. Se formează două grupuri de personaje cu două atitudini total diferite: cei care au trăit prezenţa evenimentelor şi cei care au trăit absenţa evenimentelor. Cu alte cuvinte, spaţiul epic al evenimentelor relatate este supus unui *dublu* sistem de semnificare, şi tocmai în distanţa creată *între* acestea începe să apară *fantasticul*.

Această primă fază a fantasticului, iscată din dilema nerezolvată *prezenţă-absenţă* a evenimentelor, se continuă într-o a doua fază, prin dilema, mai amplă, *semnificaţie profană* (raţional-scientistă)–*semnificaţie sacră* a evenimentelor. Momentul cheie este revelaţia lui Chatterji, care înlocuieşte prima dilemă cu cea de-a doua, explicînd europenilor că evenimentele la care au asistat s-au produs, într-adevăr, dar cu 150 de ani înainte. Înţelegem acum de ce nucleul lor epic era logic: pentru că aparţinea cauzalităţii *obiective*, raţionale a oricăror evenimente din realitate. Straniul se rezolvă *parţial*, dacă acceptăm discontinuitatea în timp a martorilor la evenimente (arhaicitatea limbajului, portului etc.); în schimb, enigmaticul (intrarea şi ieşirea dintr-*un* timp în *altul*, din prezent în trecut şi înapoi, ceea ce implică şi

modificările de spaţiu, decor, necesare) se rezolvă *integral*. Rămîne însă stranie inadecvarea unor detalii ale semnificaţiei, acceptată în principiu, fapt „dovedit" de argumentarea naratorului, în faţa lui Swami Shivananda. Cu alte cuvinte, naratorul – ca erou al evenimentelor – încearcă să ignore calitatea *fantastică* a unor evenimente, pe care tot el – ca povestitor (!) – o imprimase naraţiunii prin confruntarea sistemelor de semnificare ale realului. Naratorul se prezintă pe sine ca *acceptînd* o singură explicaţie, cea a acţiunii magice a lui Suren Bose, drept care purcede la acoperirea semnificaţiilor de semnificanţi şi constată, mirat, inadecvarea unora – deci, persistenţa *straniului*. Operaţia mentală întrerprinsă aparţine însă altui sistem de gîndire, raţional, decît cel tantric, care este obiectul interpretării; efortul de unificare este imposibil, ca atare *fantasticul izgonit în favoarea unui straniu parţial reductibil se reinstalează definitiv*. Demonstraţia finală a lui Shivananda nu rezolvă fantasticul decît în plan filosofic (irealitatea lumii, faţă de care chiar straniile inadecvări semnalate de narator îşi pierd importanţa); în plan artistic şi epic el rămîne intangibil prin strigătul patetic al naratorului şi finalul „eliberator" al povestirii:

„— Asta n-o mai pot îndura, Swami! am strigat. Trezeşte-mă! Lucrul ăsta nu-l mai pot îndura a doua oară!...

Nu mai ştiu ce-a urmat. Cînd m-a deşteptat, a doua zi, kutiarul meu, soarele se înălţase de mult, şi apele verzi ale Gangelui mi s-au părut nespus de blînde, fără asemănare de limpezi şi odihnitoare."

Naratorul ireductibil european nu poate *trăi* pînă la capăt Tantra, o poate, cel mult, *înţelege*, parţial. Perspectiva lui *rămîne* în text ca un ireductibil filtru al Celuilalt Adevăr, cu care nu se poate contopi, ci-l poate doar prezenta. Fantasticul desemnează printre altele, statutul însuşi al naratorului suspendat între două lumi, între două sisteme de gîndire: *fantasticul devine forma de supravieţuire a unui european îngrozit de revelaţia după care tînjeşte:* fantasticul ia forma unei patetice întrebări: „Dar dacă este adevărat?"...

Secretul doctorului Honigberger are o construcţie a fantasticului asemănătoare. Şi aici perspectiva naratorului se află între cea strict profană a familiei Zerlendi, vulnerabilă doar instinctiv la marile mistere, şi perspectiva sacră a doctorului Zerlendi (consemnată în jurnal), care le trăieşte direct. Naratorul identifică în jurnal etapele şi rezultatele experienţelor Yoga, cunoaşterea lumii onirice, levitaţia, invizibilitatea, conchise cu „plecarea" spre Shambala, interpretată la nivel profan ca o inexplicabilă „dispariţie". Lectura acestui jurnal, cu „citate" şi glose, înseamnă un dialog comparabil cu cel dintre narator şi Shivananda, din *Nopţi la Serampore*. Artisticeşte, însă, textul este inferior: tensiunea către un adevăr imprecizabil, confruntarea sistemelor de interpretare posibile sînt înlocuite de simpla emoţie a naratorului, căruia i se confirmă previziunile (sau presimţirile). Această emoţie se susţine însă admirabil stilistic prin înfrigurarea frazelor, ritmul sacadat şi, în ultimă instanţă, prin insolitul experienţei înseşi. Chiar dacă lipseşte complexitatea mijloacelor epice din cealaltă nuvelă, fantasticul este la fel structurat în planul semnificaţiilor: posibilitatea însăşi a succesului unor atari experienţe ameţeşte şi cutremură.

Abilitatea povestitorului reapare însă în modul în care încadrează episodul central (lectura jurnalului) în ansamblul povestirii. Încă de la început se sugerează un mister greu de consecinţe mortale: secretul doctorului Honigberger „a produs" dispariţia lui Zerlendi, ca şi moartea unui membru al familiei, care adusese un învăţat francez, şi a lui Hans, ultimii doi cercetători ai arhivei înainte de narator. Avertismentele tinerei doamne Zerlendi şi ale slujnicei capătă astfel rolul de a anunţa *prezenţa destinului* în vălmăşagul faptelor cotidiene. Neţinînd seama de ele, naratorul tinde să se transforme într-un clasic erou, angrenat, din voinţă ori fascinaţie, în mecanismul fatal. În momentul în care pare a se preciza o dramă profană în jurul unui secret mortal, epicul este rupt de revelaţia jurnalului. Aceasta opune adevărul aparenţelor, permiţînd eroului rezolvarea misterului; dar prin chiar acest fapt el îşi pierde statutul de erou, pe care-l obţine, în schimb, doctorul Zerlendi. În fond, conflictul se repetă la alt nivel: doctorul se revelă, el, ca adevăratul erou,

pornit în descifrarea unui mister (secretul e acum al doctorului Honigberger!), dar potențat, de data aceasta, ontologic: Shambala. Zerlendi cunoaște, datorită lui Honigberger, absolutul, naratorul cunoaște, prin jurnalul lui Zerlendi, numai modul în care absolutul a putut fi cunoscut. Perfecta simetrie a planurilor narative, construite ca într-un *conte à tiroirs*, exprimă simetria planurilor existențiale: Zerlendi depășește profanul, pierzîndu-se în sacru, în timp ce naratorul cunoaște exclusiv scientist sacrul, rămînînd în profan.

Ca și în *Nopți la Serampore*, ne aflăm la început în fața unor evenimente numai stranii, adică incapabile de a fi explicate într-un mod adecvat. Revelația jurnalului corespunde explicațiilor lui Chatterji și Shivananda *(Nopți la Serampore)* laolaltă, ceea ce are ca rezultat eliminarea completă a straniului. Acesta rămîne să guverneze lumea profană a familiei Zerlendi, dar nu mai are loc în perspectiva naratorului, purificată de revelația doctorului Zerlendi, deținător al perspectivei sacre.

Dacă s-ar fi terminat aici, povestirea n-ar fi fost totuși prea reușită artistic: în ciuda simetriei, cele două planuri epice rămîn necomunicante și artificiale, misterul primei părți fiind anulat fără o compensație validă în a doua parte, prea apropiată de un tratat Yoga[8]. Episodul final („confuzia" familiei Zerlendi) salvează epic și artistic textul, introducînd (abia acum!) fantasticul ca atare. Cele două doamne Zerlendi, negînd întîlnirea cu naratorul, readuc conflictul în planul profan inițial și-l retransformă pe narator în erou. Abilitatea lui Mircea Eliade este de a pune sub semnul întrebării prin negația din final întreaga povestire, atît evenimentele profane, cît și cele sacre. Confuzia de timp, prin gravitatea declarațiilor familiei Zerlendi, „convinge" cititorul tot atît cît și relatarea precedentă a naratorului. Abia acum *totul devine fantastic:* ca și în *Nopți la Serampore*, unele personaje se referă la eveniment ca prezență, altele ca absență, interpretînd diferit ceea ce trăiseră, în fond, în comun. Sugestia ca doctorul Zerlendi, „de dincolo", alarmat de revelația oferită unui muritor oarecare, să fi regizat comportamentul familiei sale nu are intensitatea metafizică a explicației lui Shivananda, dar, în plan epic, este, tocmai prin fragilitatea ei, suficientă, intro-

ducînd nu o convingere, ci un dubiu. Adică suportul fantasticului.

Dialectica profan-sacru, mai puţin convingător realizată, limitează intensitatea metafizică a celeilalte povestiri, în schimb dialectica real-ireal, proprie fantasticului, este bine chibzuită, chiar dacă, puţin suprinzător, abia în final.

*

Unele nuvele reunite în ediţia de faţă* au fost scrise începînd din 1945, adică: *Un om mare* (februarie, 1945); *Douăsprezece mii de capete de vite* (decembrie, 1952); *Fata căpitanului* (iulie, 1955); *Ghicitor în pietre* (martie, 1959); *La ţigănci* (iunie, 1959). Ele aparţin integral lumii spirituale şi chiar geografice româneşti (nuvela *O fotografie veche de 14 ani* se petrece undeva în America, dar are ca erou un român, opus, programatic, lumii şi gîndirii occidentale).

Spaţiul românesc este înfăţişat la fel de firesc ca şi în scrierile precedente, cu oraşe, străzi şi oameni obişnuiţi, fără nimic „exotic" ori voit pitoresc, purtîndu-ne printr-un Bucureşti familiar *(La ţigănci, Douăsprezece mii de capete de vite, Un om mare),* undeva pe Valea Prahovei *(Fata căpitanului, Un om mare),* ori pe litoralul Mării Negre *(Ghicitor în pietre).* Memoria plastică a scriitorului a reţinut notele diurne liniştitoare ale peisajului, visătoare şi pure, modeste, efasate, fără istorie, caracteristice unui „Bucureşti vechi", admirabil şi azi, lipsit de masivitatea uneori sumbră a „marilor capitale". Privit de la distanţă, în timp şi în spaţiu, oraşul este epurat de plictisul provincial, ca şi de „trepidaţia modernă" din romanele interbelice, părînd a pluti indefinit şi liric în apele nostalgice ale amintirii. Casa de la nr. 14, din *Douăsprezece mii de capete de vite,* „era o casă modestă, de mahala, cu tencuiala crăpată în mai multe locuri". În cîrciuma din aceeaşi povestire, „Gore îşi răzemase bărbia în palmă, zîmbitor. Urmărea cu interes mişcările cîrciumarului. Îl văzu cum îşi alege un pahar de sub tejghea şi îl clăteşte mult, cu grijă, ridicîndu-l necontenit în dreptul ochilor. Cu el în mînă, cîrciumarul se îndreptă spre masă, fără grabă.

Eliade – componentă esenţială a literaturii sale – din acest punct de vedere.

*

Volumul de amintiri publicate în 1966 ne poate sugera importante observaţii. Încă din copilărie se ţese o atitudine care va rămîne permanentă: percepţia realului sub unghiul fabulosului. Copilul vizitează casele bunicilor şi descoperă „un univers inepuizabil, plin de secrete, bogat în surprize“, unde „începea o altă lume“. Într-o casă din Rîmnicul Sărat, în care locuieşte un timp cu familia, intră odată într-o cameră miraculoasă, în mod obişnuit nelocuită: „Dacă aş fi putut utiliza vocabularul adultului, aş fi spus că descoperisem o taină... Puteam oricînd evoca feeria aceasta verde, şi atunci rămîneam nemişcat, aproape nemaiîndrăznind să respir, şi regăseam beatitudinea de la început, retrăiam cu aceeaşi intensitate intrarea bruscă în paradisul lumii aceleia neasemuite.“ (Mai tîrziu îşi va provoca voit aceste rememorări, ca un mijloc de luptă împotriva crizelor de melancolie!)

Fără a cădea în eroarea detectării unui „şoc“ infantil care-i „determină“ apoi viaţa, putem reţine însă configurarea unui anumit tip de experienţă spirituală şi estetică. Evenimentul banal, aproape inevitabil oricărui copil de 3-4 ani (cît avea atunci), este transfigurat într-un eveniment existenţial: pătrunderea într-o cameră de obicei încuiată este înţeleasă ca o intrare într-o zonă sacră, interzisă profanului. Şocul confuz al copilului devine o temă de meditaţie a adolescentului şi va fi explicat de savantul matur care va scrie (formulînd metaforic) că sacrul a irupt atunci în profan. Beatitudinea încercată, mai tîrziu, prin retrăirea momentului trăit, va însemna anularea timpului, reîntoarcerea *in illo tempore*.

Greşim, oare, aplicînd abuziv teoria autorului la el însuşi? Nu cred. Oricum, însă, doream numai să subliniez, prin acest exemplu, că datorită perspectivei clarificatoare a povestitorului Eliade, apare evidentă solidaritatea organică dintre experienţa personală a tînărului Eliade şi studiile de mai tîrziu ale filoso-

---

* *La ţigănci*. Bucureşti. Editura pentru Literatură. 1968.

tîrşindu-şi piciorul." Canicula de la începutul nuvelei *La ţigănci* este binecunoscută oricărui bucureştean: „Privi în jurul lui strada pustie, casele cu obloanele trase, cu storurile lăsate, parcă ar fi fost părăsite. «Pleacă lumea la băi», îşi spuse [...]. Cît putea vedea cu ochii, trotuarul era pustiu. Nu îndrăznea să privească cerul, dar simţea deasupra capului aceeaşi lumină albă, incandescentă, orbitoare, şi simţea văpaia fierbinte a străzii, lovindu-l peste gură, peste obraji." Fraze asemănătoare evocă Valea Prahovei ori Constanţa, plaja, digul, cafeneaua „Vidrighin" dintr-o tipică localitate de pe litoral.

Dincolo de un anume specific, deloc ostentativ de altfel, acest peisaj este special construit ca „oarecare", în contrast flagrant cu Evenimentul insolit pe care-l va găzdui: ieşirea din timp *(La ţigănci, Douăsprezece mii de capete de vite)*, revelaţia destinului în întîmplări aparent anodine *(Ghicitor în pietre)*, un „caz" de personaj miraculos folcloric, degajat treptat dintr-un individ standard, uriaşul Cucoaneş *(Un om mare)*, Brînduş creionat ca un Prîslea cel Voinic *(Fata căpitanului)*.

Ca şi în scrierile precedente, autorul urmăreşte progresiv decalajul dintre faptele narate şi verosimilitatea lor logică. Creşterea în înălţime a lui Cucoaneş, relativ lentă la început, este interpretată ca o maladie, o „macrantropie", e drept, foarte rară, dar explicabilă: reactivarea „unei glande dispărute în pleistocen". Accelerarea procesului „macrantropic" este însă atît de spectaculoasă, încît depăşeşte rapid verosimilitatea medicală – şi deci raţională – a „cazului", semnificînd, evident, o depăşire a „condiţiei umane", prin proiectarea personajului într-o „condiţie mitică". La fel ca în scrieri mai vechi, de exemplu *Secretul doctorului Honigberger*, fantastică este aici însăşi *posibilitatea* unui atare eveniment, pentru că interpretarea, *semnificaţia* lui este perfect neechivocă. În alte nuvele, fantasticul rezultă, din nou, în continuarea unui procedeu mai vechi, din *confruntarea nerezolvată* a două interpretări ale unui acelaşi eveniment, trăit în chip diferit de participanţi. Gore, în *Douăsprezece mii de capete de vite*, este convins că a întîlnit într-un adăpost antiaerian pe madam Popovici, cu servitoarea ei, Elisaveta, şi pe chiriaşul

Protopopescu, în timpul unei alarme (ne aflăm în timpul războiului); cîrciumarul şi cîţiva clienţi afirmă însă că în ziua respectivă n-a fost nici o alarmă, iar cei trei ar fi murit în timpul bombardamentului de la 4 aprilie; mai mult încă, îi arată apoi lui Gore, fără a-l convinge, casa în ruină. Este evidentă deci opoziţia între prezenţa şi absenţa Evenimentului, exact ca şi în *Nopţi la Serampore*. Fără o „explicare finală", ca în aceasta din urmă, nuvela se repercutează „de la sine" în straturi mai înalte de semnificaţie, „obligîndu-ne" să acceptăm posibilitatea (esenţialmente fantastică!) a două timpuri diferite în care au trăit personajele, ca singură explicaţie a diferendului lor, ceea ce implică, altfel spus, ieşirea din timp a lui Gore. Aceeaşi explicaţie ni se impune, cum vom vedea mai jos şi în cazul „aventurilor" lui Gavrilescu din *La ţigănci*.

O altă nuvelă, *O fotografie veche de 14 ani*, duce mai departe procedeul introducînd o categorie nouă, miracolul. Cuvintele şi gesturile canadianului Dugay (sub numele de dr. Martin) dintr-o „Biserică a Mîntuirii" sînt intepretate, la patru ani distanţă, drept „sfinte", de către Dumitru, căruia Dugay îi „vindecase" nevasta de astm prin simplă concentrare asupra fotografiei acesteia, şi drept ieftine escrocherii de către oficialităţi, ca şi de către Dugay însuşi, între timp pocăit. Diferendul, explicabil printr-o eventuală fericită coincidenţă (cum susţine Dugay însuşi), se complică însă prin faptul că Thecla, nevasta lui Dumitru, între timp „a întinerit", adică a început să semene cu cea care fusese în fotografia făcută cu 10 ani înaintea scenei din Biserica Mîntuirii, deci cu 14 ani înaintea momentului povestirii. Cu alte cuvinte, Dugay a înfăptuit un miracol, adică a scos-o pe Thecla din timp, readucînd-o şi fixînd-o în ipostaza ei de cu 10, respectiv 14 ani înainte.

Miracolulul constă, deci, într-un efect al unui eveniment asupra altuia, nu dintr-o experienţă proprie a naratorului ori a eroului; el este obţinut însă nu de o forţă spirituală superioară, ca în cazul lui Suren Bose, ci de un om cu totul obişnuit, dacă nu chiar escroc.

Posibilitatea unui atare „miracol“ este neîndoielnic fantastică, dar Mircea Eliade, semnificativ, nu subliniază insolitul, extraordinarul evenimentului (ca în *Secretul doctorului Honigberger!)*, ci, dimpotrivă, insistă în a afla, mai precis, „autorul“ lui. Cum Dugay își declină competența, este evident că miracolul s-a produs datorită credinței „totale“ a lui Dumitru, care, în finalul nuvelei, reaprinde vocea profetică a lui Dugay. Mi se pare, deci, că această nuvelă, pornind de la premisele fantasticului, se îndreaptă către *miracol*, respectiv către *capacitatea unei convingeri de a-și crea propriul ei obiect*, ca la acest Dumitru, care „creează“, metafizic vorbind, „cazurile“ Thecla și Dugay. Numai că, din acest punct de vedere, nuvela este mai puțin interesantă. Ea rămîne prea evident elaborată, ca o demonstrație a unei teze preexistente: „Așa cum e Dumitru, cu credința lui naivă, idolatră și vană, e mai aproape de Dumnezeul adevărat decît noi toți. Și tot el are să-l vadă cel dintîi, cînd Dumnezeul adevărat își va arăta din nou fața, nu în biserică, nici în universități, ci se va arăta pe neașteptate, deodată, aci între noi, poate pe stradă, poate într-un bar, dar noi nu-l vom recunoaște și nu vom mărturisi pentru El...“ Ideea, mai generală în opera lui Mircea Eliade, este a „morții lui Dumnezeu“ pentru occidentali (cf. și nuvela *Adio!)*, teză susținută de altfel *ad litteram* de Dugay, și a persistenței lui pentru sufletele mai simple, mai aproape de natură, nesofisticate de o civilizație mecanizată și excesiv intelectualizată. Din punct de vedere strict literar însă, figura lui Dumitru, românul nimerit în America, este de o mare poezie. În atmosfera, excelent evocată, a acestei cafenele intelectuale, cu tineri discutînd „semantică, sociologie și zen“ și ascultînd rafinate *song*-uri după poeme de E. M. Forster, apare folcloric de simplu, dezarmat și candid, Dumitru, ca un simbol viu al unui popor fără acces la o „limbă universală“, dar cu intuiția directă a marilor adevăruri elementare și veșnice. Deși într-o formă cam simplă și schematică, întîlnim aici o certă polemică cu o anumită civilizație occidentală, purtată într-un text de o discretă savoare. Valoarea nuvelei rămîne însă minoră, nu atît pentru că fantasticul se vrea derivat în miracol, ci

pentru că mecanismul acestuia uruie cam supărător pentru cititorul obişnuit cu muzicalitatea altor texte.

Fata căpitanului aproape că părăseşte tiparele nuvelei fantastice, în ciuda unor elemente folclorice şi lirice atractive. Întîlnirea celor doi copii atît de ciudaţi, Brînduş şi Agripina, rămîne sub semnul unui viitor posibil fantastic. În diferite meciuri de box improvizate, Brînduş se complace într-un rol inferior de *sparing-partner* al băiatului căpitanului, încasînd liniştit loviturile acestuia numai pentru a dovedi tuturor – şi lui însuşi – că nu îi este frică de durere şi c-o poate îndura. Acestei superiorităţi de caracter i se adaugă una de intuiţie aproape suprafirească: el „ştie“ că Agripina, fata căpitanului, a rămas repetentă, un secret ruşinos, pe care întreaga familie îl ascunde cu spaimă. Cum a aflat? îl întreabă Agripina. „Nu pot să-ţi spun, pentru că e un secret al meu.“ Nesusţinută de o structură epică mai complexă, de un anumit sistem de evenimente „incomprehensibile“, cum se întîmplă, de exemplu, în *Ghicitor în pietre*, această intuiţie rămîne o enigmă, fără a înflori în fantastic. Ulterior, Mircea Eliade propune o substructură folclorică pentru Brînduş: „...căci eu nu sînt ca ceilalţi, eu sînt copil găsit. Eu n-am să fiu om de rînd, eu am să ajung odată foarte mare, mai mare ca Alexandru Machedon. Am să stăpînesc într-o zi lumea toată. Eu ştiu ce ştiu. De aceea nu fac ca ceilalţi. Eu dorm noaptea pe munte şi nu mi-e frică, şi mă urc în copaci fără să mă simtă pasărea, şi într-o zi am să-mi pot da drumul pe rîpă fără să mă vatăm. Eu sînt copil găsit, eu n-am părinţi de rînd, ca ceilalţi.“ Copilul găsit, copilul din flori, trimite la Prîslea cel Voinic, sau la atîţia copii miraculoşi, născuţi din vegetale, obiecte inanimate sau chiar materializări spontane ale unor decizii sau forţe supranaturale. Ideea comună acestor făpturi fantastice, care populează basmele româneşti, şi nu numai româneşti, este aceea a unei *selecţii suprafireşti* – copilul este *un ales*, instrumentul voinţei divine ori al unor forţe benigne supranaturale (zîne etc.). Totuşi, naivitatea şi candoarea copilului nu-l pot transforma într-un personaj fantastic „cert“, pentru că epicul nu-l sprijină decisiv (deşi nici nu-l interzice decisiv!). Personajul

rămîne într-o stare de imponderabilitate, deschis egalmente spre straniu ori fantastic, adică în tiparele prin excelenţă *lirice* ale vîrstei sale. În acelaşi fel, dar cu altă nuanţă, ni se înfăţişează Agripina. Urîtă, locvace, intens imaginativă, ea este mai curînd fantezistă decît fantastică, trăind un *bovarism livresc,* nu un *bovarism folcloric,* precum Brînduş. Psihologic vorbind, reveria ei, hrănită de lecturi excesive, compensează un sentiment de inferioritate, tiranic la vîrsta primelor iubiri care nu se produc. Ambii copii amintesc de personaje anterioare, ca Andronic, şi, respectiv, Simina, dar se deosebesc tocmai prin *potenţialitatea lirică* a atitudinilor, faţă de decisa şi definitoria integrare a acestora din urmă în anumite categorii ale unui fantastic asimilabil magiei „albe" ori „negre". În ansamblul ei, *Fata căpitanului* îl poate decepţiona pe cel care caută cu orice preţ fantasticul într-o proză reputată ca atare, fără a mai gusta nuanţele. Nuvela, de-o remarcabilă delicateţe miniaturală, aproape mozartian muzicală, nu are intensitatea tragică a altor nuvele ale lui Mircea Eliade; în ansamblul scrierilor lui fantastice, ea pare a indica mai curînd „momentul zero" al *Dialecticii fantasticului,* acel moment în care Realul, epurat de imaginaţia fertilă a unui individ plasat într-o situaţie fericită, începe să evapore, liric, muzical, Fantasticul.

Toate aceste nuvele, deşi în unele privinţe continuă tipurile de fantastic cultivate înainte de război, vădesc şi o înnoire fundamentală. În *Domnişoara Christina* şi *Nopţi la Serampore,* fantasticul, ca breşă adîncă în sistemul logic cauzal al lumii, este provocat de intervenţia activă, pregnantă a unor forţe exterioare lumii: strigoiul ori Suren Bose. În *Şarpele,* ca şi în *Secretul doctorului Honigberger,* Andronic ori Zerlendi aparţin lumii „de aici", dar acţionează în numele „altei" lumi, căreia îi aparţin egalmente şi în care se şi dizolvă în finalurile apoteotice ale nuvelelor respective. În toate aceste cazuri, naratorul ori eroul povestirii are de înfruntat forţele extramundane, înfruntarea însăşi devenind o experienţă spirituală majoră, definitorie.

În nuvelele postbelice, fantasticul nu mai este provocat de nici o forţă exterioară *identificabilă.* Nici o „cauză" concretă nu

poate fi găsită pentru aventurile lui Gore, Cucoaneş ori Brînduş, ba chiar acţiunea lui Dugay este negată în cursul discuţiilor din momentul naraţiunii. Perspectiva autorului asupra Realului şi a Irealului se modifică în sensul că acestea nu mai sînt considerate opuse, sau în orice caz *separate*, aflate în tensiune ori într-un „echilibru al teroarei", ci dimpotrivă, ele acum fuzionează, se află într-o perfectă *osmoză*. Nu mai există două lumi diferite, ci un singur *continuum*, prin care se trece liber, nestînjenit, în ambele direcţii. „Graniţa" dintre Real şi Ireal este desfiinţată atît material, ca diferenţă calitativă, palpabilă, între două moduri existenţiale diferite, cît şi din punct de vedere al conştiinţei eroului, care nu mai sesizează faptul trecerii. Egor ştia, chiar în vis, că se luptă cu strigoiul, pe cînd Gore sau, cel mai evident, Gavrilescu, din *La ţigănci*, nu înţeleg nimic din ce li se întîmplă. *Irealul nu mai irupe acum violent în Real*, perturbînd mecanismele lui logice, o dată cu buna conştiinţă a oamenilor, *ci se deghizează în Real*, lăsînd aparent neatinse atît mecanismul, cît şi conştiinţa Realului. Gore trece din prezent în trecut şi înapoi în prezent fără ca *nici un semnificant* să se modifice alarmant, fără nici o piedică şi nici o anxietate. La fel Gavrilescu şi chiar Cucoaneş, care, exprimînd disperarea de a nu mai putea trăi omeneşte cu Lenora, trece apoi foarte firesc la noua condiţie, mărginindu-se să exclame: „E bine!" fără nici o preocupare pentru „definirea" acesteia, aşa cum i-o cere naratorul. Fantasticul nu mai este declanşat de un agent cu un comportament insolit, ci acţionează difuz, subteran, *subreptice*, într-un proces meandric, dar nu de *înţelegere* a Irealului, ci de *recunoaştere* a acestuia. *Fantastic nu mai este dialogul între două lumi, ori suspendarea eroului între ele, ci prezenţa neştiută a uneia în cealaltă.* Sentimentul cititorului că se află într-o lume fantastică nu mai provine din caracterul straniu (cu funcţie de semnal!) al unor evenimente, din imposibilitatea sa de-a cunoaşte adevăratul semnificat al semnificantului, ci din presimţirea uneori angoasată a ambiguităţii totale a *oricărui* semnificant, prin care *oricînd* se poate *manifesta* un *alt* semnificat decît cel presupus; nu în sensul că acesta este eronat ori anulat, ci, pur şi simplu, în sensul că

acesta este *dublat* de un altul, neştiut în momentul evenimentului, dar aflat mai tîrziu, sau niciodată, dar, oricum, *decisiv* în destinul celui care îl trăieşte; *fantastică este deci această ordine secundă a Realului, adică ordinea Irealului, care o dublează pe cea aparentă şi logică a Realului.* Cu alte cuvinte, pentru a intra în terminologia lui Mircea Eliade însuşi, *fantastică este prezenţa neştiută a Sacrului, camuflată în Profan,* fantastică pentru că raţiunea noastră, aparţinînd ea însăşi Profanului, n-o mai poate integra firesc unui Cosmos Total, ci o *refuză, adică o proiectează în lumea de dincolo.* Dialecticii literare a Realului şi Irealului i-ar corespunde atunci, în gîndirea filosofului, dialectica Sacrului şi a Profanului, aşa cum vom încerca să explicităm mai jos.

Evoluţia internă, cronologică, a nuvelelor grupate în volumul pe care îl discutăm este ea însăşi caracteristică. Dacă *Un om mare* (1945) continuă direct *Şarpele* (ca modalitate), *Douăsprezece mii de capete de vite* (1952) este un prim „exerciţiu“ al noului tip de fantastic, dezvoltînd sugestii din *Nopţi la Serampore* şi *Secretul doctorului Honigberger.* Apoi, *Fata căpitanului* (1955), *Ghicitor în pietre* (martie, 1959) şi *O fotografie veche de 14 ani* (aprilie, 1959) sondează drumuri noi, pentru ca *La ţigănci* (iunie, 1959) să devină o cristalizare evidentă a noului tip de fantastic, care se va instaura de aici înainte definitiv în opera lui Mircea Eliade. De altfel, şi din punct de vedere al valorii artistice, nu ezit să consider această nuvelă drept capodopera scriitorului şi una din cele mai bune din literatura română. Este şi motivul pentru care mă opresc mai mult asupra ei.

Mai întinsă decît celelalte nuvele, *La ţigănci* este şi mai riguros construită. Episoadele, despărţite grafic, în număr de opt, constituie etape distincte ale aventurii lui Gavrilescu, perfect simetric organizate (I: în tramvai; II-III: la ţigănci; cele trei femei; IV: la ţigănci, „visul“; V: în tramvai; la Voitinovici; VI: acasă; VII: pe drum, în birjă; VIII: la ţigănci; plecare finală). Aşadar, după un episod introductiv plasat în lumea cotidiană, normală, a lui Gavrilescu, urmează trei episoade la ţigănci (aces-

tea tot în număr de trei!), apoi trei episoade în lumea exterioară, acum „anormală", dezorganizată, şi, în fine, reîntoarcerea la ţigănci şi plecarea definitivă, „dincolo". Pendularea lui Gavrilescu între Real şi Ireal este, deci, organizată dialectic:

Real → „Ireal" → „Real" → Ireal

Termenii extremi ai secvenţei numesc „ieşirile" şi totodată „intrările" dintr-un mod de existenţă în altul: Realul, adică viaţa cotidiană obişnuită a lui Gavrilescu, se epuizează în episodul I, o dată cu sosirea personajului în faţa grădinii misterioase a ţigăncilor; acesta „iese" din Real pentru a „intra", în momentul următor, în „Ireal", notat în ghilimele pentru a fi diferenţiat de momentul final, Ireal, în comparaţie cu care el nu reprezintă o ieşire definitivă din lumea terestră, ci numai una intermediară, Gavrilescu trecînd din lumea cotidianului în cea vrăjită a Ţigăncilor, acest limb necesar. În fine, termenul al treilea, „Real", tot în ghilimele, desemnează întoarcerea într-o lume care a păstrat numai aparenţa cotidianului, dar este plină de surprize, marcînd înstrăinarea fatală a personajului. Toate cele patru faze ale aventurii lui Gavrilescu, constituite în cele 8 episoade ale nuvelei (1+3+3+1), reprezintă faze ale unui itinerar spiritual, itinerarul dintre Viaţă şi Moarte, dintre Profan şi Sacru, dintre lumea „de aici" şi lumea „de dincolo". Construcţia însăşi a nuvelei, dialectica desfăşurării ei „semnalează" semnificaţia „secundă" a textului, dincolo de aparenţa strict terestră a semnificanţilor. O analiză mai strînsă a acestora se impune, totuşi, relevînd impresionanta reverberaţie de sensuri a fiecărui element epic, adică ambiguitatea lor inepuizabilă.

Tehnica narativă a lui Mircea Eliade continuă acum procedee întîlnite încă din *Şarpele,* respectiv *integrarea efasată* în text a unor termeni cu valoare *simbolică,* ori de semnal al unei alte semnificaţii decît cea literală. Esenţială şi definitorie pentru proza lui Mircea Eliade mi se pare *discreţia,* voita lipsă de spectaculozitate a procedeului. *La ţigănci* se pretează la nenumărate speculaţii şi trimiteri mitologice, la toate nivelele textului.

Cele trei fete sînt Ursitoarele, Parcele, zîne ori „spirite" ale unor străvechi civilizații (ceea ce, atunci, ar deschide noi dileme: civilizațiile ar fi modalități spirituale pentru „marea trecere", ori forme ale culturii tentînd „artistul" din Gavrilescu etc.)? Baba este un alt Charon, priveghind trecerea dincolo și primind obolul, după tradiție, o secretă magiciană stăpînă peste timp și spațiu, ca și Suren Bose, ori un spirit malefic folcloric, ca în basmele românești. *Ghicitul* însuși nu este cumva o probă specifică riturilor de inițiere, sau, mai mult, nu reprezintă un fel de *vamă* luată sufletului celui care a murit, în cursul călătoriei lui? Atunci „rătăcirea" lui Gavrilescu prin „labirintul" bordeiului celor trei fete este tot un moment caracteristic al riturilor morții? Și așa mai departe.

Este neîndoielnic că un istoric al religiilor ar putea glosa indefinit pe marginea *Țigăncilor*! Nu se află nici în competența, nici în intenția mea un asemenea efort. Interesat mai mult de structura fantasticului la Mircea Eliade și de arta lui strict literară, am dorit, ridicînd întrebările de mai sus, să sugerez numai vastitatea orizontului conotativ al textului, la oricare nivel al lui. Evidența construirii nuvelei ca o *alegorie* a morții, mai bine zis, a *trecerii spre moarte*, nu mi se pare că mai necesită demonstrații mitologice, tocmai pentru că se sprijină, din punct de vedere literar, pe *convergența conotațiilor* textului.

Există, din acest punct de vedere, în nuvelă, o *strategie generală* a epicului, care ține atît de o atentă *mise en scène* a evenimentelor, în sens de creare a unui veritabil „spectacol", cît și de o tratare a cuvîntului în tehnici mai curînd lirice, frecvente în poezie. Evenimentul narat capătă ambiguitate prin varierea nesfîrșită a decorului, actorilor și a perspectivelor – divergente – ale acestora, deci exact ca și cum s-ar afla pe o scenă în care ceea ce este *prezentat* nu mai poate fi *comentat* de autor, păstrîndu-și o enigmatică autonomie. În mod paralel, termenul care numește evenimentul își pierde „autoritatea" lui din proză, putînd fi înțeles numai prin raportare la context, și nu numai la cel imediat, ci și la cel „total" (întreaga nuvelă), la fel ca într-un

poem în care sensul unui cuvînt le „iradiază“ pe toate celelalte și primește „iradierea“ tuturor celorlalte.

Astfel întreaga nuvelă are o perfectă *logică literară,* întreruptă însă brutal, exact la mijlocul textului, după episodul al IV-lea, plecarea de la țigănci, cînd tot ceea ce urmează nu mai poate fi considerat, ca pînă atunci, drept o „vizită“ într-o casă de toleranță, a unui excentric, ci, devine, eventual, o bîjbîială a unui individ confuz printr-un oraș toropit de căldură, cu oameni și ei confuzionați. A doua parte a nuvelei, într-o perspectivă literală, are în fond aceeași *logică a absurdului* ca și *Căldură mare* a lui Caragiale, schiță deloc fantastică, deloc stranie, ci doar comică, pentru că întreaga confuzie care i-a lovit pe bucureșteni este „explicată“ prin factori „climaterici“. Cele două logici din nuvela lui Mircea Eliade nu sînt deci *calitativ* diferite, ci numai *separate,* acționînd strict succesiv și chiar justificîndu-se reciproc, căldura, euforia și excitația subiacentă a vizitei la „țigănci“, conjugîndu-se pentru a explica „distracția“ și „confuzia“ ulterioară a lui Gavrilescu.

Numai că arta lui Eliade constă tocmai în *fisurarea sistematică a literalului,* în strecurarea subreptice a conotativului prin fisurile denotativului, pînă ce acesta începe să „scîrțîie“ de ineficacitate, dirijînd semnificația spre *alte interpretări.* Astfel, nuvela lui Eliade produce *fantasticul,* adică ceea ce lipsea nuvelei lui Caragiale!

Epicul evoluează în planuri diferite și paralele de semnificație. Coerenței literalului i se adaugă o „coerență secundă“, autonomă și decodabilă separat. La fel ca în spectacol, ori în poezie, denotativul și conotativul au existențe paralele, cel de-al doilea generînd la rîndu-i interpretări multiple, fiecare pornind de la o anumită izotopie a textului.

Primul episod din *La țigănci* este cel mai evident, poate, pentru *tehnica epicului dublu* la Mircea Eliade. Literal, el este o simplă relatare a unei discuții din tramvai despre țigănci ca instituție. între niște bărbați, pseudoscandalizați. În planul secund, încep să apară însă niște motive care în primul plan nu au nici o pondere. Cîteva gesturi: plata biletului de tramvai de

către Gavrilescu, după o îndelungată căutare prin buzunare a unei bancnote potrivite; gesturile excesiv politicoase ale lui Gavrilescu, locvacitatea lui față de necunoscuți cu o tendință spre confesiune, la fel de excesivă. Cîteva obsesii: *ce este* în grădina țigăncilor, întrebare pusă de fiecare dată cînd trece pe acolo (de trei ori pe săptămînă!); colonelul Lawrence al Arabiei[9], pe care căldura „l-a lovit în creștet ca o sabie, amuțindu-l"; *idem*, amintirea unei scene din Charlottenburg, deocamdată, fugitivă, necomentată interior. Dar mai ales cîteva glose și exclamații ale lui Gavrilescu însuși: „Gavrilescule, șopti, atenție! că parcă, parcă ai începe să îmbătrînești. Te ramolești, îți pierzi memoria. Repet: atenție! că n-ai dreptul. La 49 de ani bărbatul este în floarea vîrstei... Un mic efort, Gavrilescule, un mic efort de memorie!..." (După care personajul își amintește de Charlottenburg, prima „coborîre în trecut".) „Aproape ajunsese, cînd auzi tramvaiul gemînd metalic în urma lui. Se opri și-l salută lung cu pălăria. «Prea tîrziu! – exclamă. Prea tîrziu!»" (Cuvinte spuse aproape de intrarea la țigănci, în încheierea episodului, dar rostite și un paragraf mai înainte, cu asocierea plecării soției sale Elsa în Germania.)

Toate aceste motive încep de pe acum să configureze planul secund de semnificație, devenind adevărate laitmotive ale nuvelei, dar, repet, fără nici un relief stilistic, aproape „îngropate" în text. În episodul al V-lea după plecarea de la țigănci, biletul de tramvai, cu preț sporit, va fi un prim indiciu al intrării într-un Real straniu modificat; locvacitatea lui Gavrilescu va crește în fața celor trei fete, întorcîndu-l mult spre trecut, pînă la a nu mai putea îndeplini proba ghicitului din prezent; de aici și intensificarea motivului „apelului la memorie" (reluat întocmai cu aceleași cuvinte, în momentul ieșirii de la babă, în episodul al V-lea!), memorie pe care Gavrilescu și-o va găsi treptat, înțelegînd progresiv drama lui, pînă la reîntîlnirea finală cu Hildegard; uruitul tramvaiului îl va auzi și în episodul al II-lea și în al V-lea adică la intrarea și la ieșirea de la țigănci, în fața babei (!), ca un ultim și respectiv prim semnal al lumii rămase „afară", al Realului cotidian, pe care însă, într-adevăr, va fi „prea

tîrziu" să-l mai regăsească; exclamaţia are deci o simbolică valoare de adio vieţii lui şi Realului cunoscut pînă la ţigănci; în fine, ce este în grădina lor Gavrilescu nu va afla niciodată, nici măcar în finalul nuvelei, cînd părăseşte totul, definitiv, alături de Hildegard...

Citind în continuare nuvela, realizăm treptat apariţia unor noi motive epice, a căror funcţie se precizează progresiv, dar cu un soi de, aş zice, nonşalanţă a autorului. Intrarea în domeniul ţigăncilor nu este întreprinsă în nici un scop erotic (de altfel, aparenţa de prostituate a „ţigăncilor" e mai mult convenţională, nimic nu o sprijină concret; „fetele" sînt evocate muzical, simple siluete graţioase şi enigmatice, delicat-triste, cadîne, vestale ori preotese în temple ori haremuri de haşiş), ci din dorinţa de *cunoaştere* şi de căutare a unei oaze de răcoare, definibilă deci prin *opoziţie* cu căldura sufocantă *de afară*. „Idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet", declară, candid, Gavrilescu, mărturisindu-se ca un veleitar ratat, tipic compensat de reverie. Apoi motivul timpului, conjugat cu cel al memoriei începe să exprime treptat a doua veleitate, a dragostei, pe lîngă cealaltă, a artei. Baba, semnificativ, trăieşte în afara timpului („Atunci să ştii că iar a stat ceasul", şopti bătrîna căzînd din nou pe gînduri), în domeniul în care fetele n-au vîrstă şi Hildegard s-a păstrat tînără *ca atunci*. Cele trei episoade de la ţigănci nu sînt cu nimic delimitabile în timp pentru Gavrilescu, şi el însuşi va „uita" această dimensiune a existenţei în perioada cînd se află la ţigănci; numai la intrare, prizonier încă, din inerţie, al mentalităţii „de afară", o corectează pe babă („Trebuie să fie aproape patru. La trei am terminat eu lecţia cu Otilia"), mirată de acest inutil simţ al timpului. Iată un caz tipic de stingere a mecanismelor conştiinţei, propriu ieşirii din lume a sufletelor.

Emoţionat înainte de a intra în bordei, înăuntru Gavrilescu „se simţi deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tînăr şi toată lumea ar fi fost a lui, şi Hildegard ar fi fost de asemenea a lui. Hildegard! exclamă el, adresîndu-se fetii. Nu m-am mai gîndit la ea de douăzeci de ani. A fost marea mea dragoste."

Timpul retrăgîndu-se, apare Memoria. Iată o relaţie ciudată, pentru că este inversă celei din conştiinţa diurnă. O altă memorie începe să funcţioneze acum, prin care faptele existenţei i se revelează lui Gavrilescu drept etape ale *destinului* său; eliberate de greutatea prezentului, el poate vedea acum nu scopul mărunt (să se reîntoarcă la madame Voitinovici, să-şi ia servieta uitată), ci *viaţa lui ca întreg,* perspectivă care marchează deja *distanţarea* de această viaţă.

Cînd i se cere să ghicească ţiganca, Gavrilescu lăsă „să-i cadă pălăria de paie, şi le privea fix, împietrit, ca şi cum ar fi privit altceva, dincolo de ele, dincolo de paravane". Euforia sa (iar vorbeşte despre el ca „marele artist" – vestigiu al memoriei individuale – apoi despre colonelul Lawrence, mai ales despre Hildegard, plîngîndu-se că nu mai ştie ce s-a întîmplat *atunci)* este interpretată de fete ca un gest de *frică* („ţi-e frică să ne ghiceşti"). Dialogul „surzilor" între Gavrilescu şi fete este tipic pentru tehnica lui Eliade. Ei vorbesc şi trăiesc în planuri de semnificaţie diferite. Gavrilescu, rob încă al literalului situaţiei, se confesează, de bună-credinţă, despre Hildegard, fără să înţeleagă că alunecă inevitabil dincolo de uman; fetele trăind detaşat în planul lor, suprauman, poate sacru, *ştiu* ce înseamnă aici euforia lui Gavrilescu: i-e frică să le ghicească. Surprinzător – şi meritoriu pentru arta lui M. Eliade – este că, totuşi, chiar existenţa superioară a fetelor *se exprimă* într-un mod care este perfect compatibil cu planul literal, al textului, deşi, în fond, aceste planuri nu mai comunică, după cum nu mai comunică nici planul existenţial „de dincolo" al fetelor cu planul lui Gavrilescu, rămas „între".

Eşecul de a ghici ţiganca îl proiectează pe profesorul de muzică în „hora de iele" a fetelor: „În clipa următoare se simţi prins de mîini, şi fetele începură să-l învîrtească în cerc, strigînd şi şuierînd, şi parcă vocile veneau de foarte departe. «N-ai ghicit, n-ai ghicit !» auzi el ca prin vis. [...] Simţea de asemenea că hora îl poartă uşor printre fotolii şi paravane către fundul încăperii, dar după cîtva timp renunţă să se mai împotrivească – şi nu-şi mai dădu seama de nimic." Cînd va fi avut loc „moartea clinică"

a lui Gavrilescu? La sfîrşitul primului episod (de insolaţie) în faţa porţii grădinii, acum, în acest „leşin“, ori mai tîrziu, în timpul „visului“, cînd se simte învelit într-o draperie „ca un giulgiu“? Greu de descifrat în ambiguitatea textului, deşi înclin să „optez“ pentru primul moment! Este totuşi evident că toate acestea trei formează o continuitate, un „rit al trecerii“, cu momente succesive de modificare a conştiinţei. (Sau poate toate scenele de la ţigănci alcătuiesc numai un rit de *iniţiere,* prin care fetele încearcă să determine o deschidere spre sacru a mediocrului profesor – de unde tristeţea lor în faţa eşecului său – moartea „propriu-zisă“ avînd loc abia la sfîrşitul nuvelei?)

„Nu trebuia să visezi, trebuia s-o iubeşti“, exclamă una din fete, cînd Gavrilescu povesteşte dragostea lui pentru Hildegard, iar alta o mustră pe prima: „Nu trebuia să-l laşi [să-şi aducă aminte], auzi el pe cele două fete şoptind. Acum n-o să ne mai ghicească niciodată.“ Între timp, Gavrilescu şi-a amintit complet drama din trecut, „seducerea“ lui de către Elsa, cu care se căsătoreşte, abandonînd-o pe Hildegard. „Şi-acum ce-i de făcut? îl întrebară fetele. Căci trece timpul, trece timpul.“ O nouă încercare, un nou eşec. De ce? „I s-a întîmplat ceva, spuse grecoaica. Şi-a adus aminte de ceva şi s-a pierdut, s-a rătăcit în trecut.“ Eroarea lui Gavrilescu, de a se pierde în reverii, lipsa perspicacităţii şi a lucidităţii l-au făcut să-şi *rateze viaţa* (= Hildegard) şi îl fac acum să-şi *rateze şi moartea.* Similarităţi tulburătoare apar între momentele „Real“ şi „Ireal“ ale ciclului existenţei lui Gavrilescu. În ambele, el n-a putut „ghici ţiganca“: prima oară substituind-o pe Elsa lui Hildegard, acum grecoaica şi evreica, ţigăncii. Gavrilescu şi-a ratat viaţa, îşi ratează şi moartea: *culpa sa, de fapt, a omului, este de a nu mai putea vedea just, de a confunda adevărul cu aparenţa lui, esenţialul cu superficialul.* Atunci, ritul ghicitului ne apare ca o *ultimă şansă de cunoaştere,* de depăşire, adică, a limitelor umanului. Ce s-ar fi întîmplat atunci? „Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, şopti grecoaica. Ţi-am fi cîntat şi ţi-am fi dănţuit şi te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos...“ Paradisul este văzut ca un harem nesfîrşit (în acord, deci, cu literalul

situației!), fericitul nemuritor devenind un *homo ludens*, dar cu dreptul de a vedea tot (= „toate odăile"). Beatitudinea, seninătatea condiției divine, iată ce ratează Gavrilescu. Pentru că „s-a rătăcit în trecut" și „trece timpul", Gavrilescu se îneacă în iremediabil, este condamnat adică obsesiilor pămînteanului. Reacția lui însăși, violentă, este de a încerca să se reîntoarcă la securitatea condiției umane, prin „mitul capacității sale de pianist": el cîntă, „parcă ar fi vrut să răscolească clapele, să le smulgă și să-și facă loc, cu unghiile, în pîntecul pianului și apoi mai departe, mai adînc".

Visul care urmează (episodul al IV-lea) îmi pare un *coșmar al traversării materiei*. Fără a căuta cu orice preț corespondențe în ritualul „terestru" al morții, mă simt tentat a asocia labirintul, întunericul, tăcerea, spaima, teroarea obiectelor, goliciunea aproape grotescă a trupului diform, senzația finală de înfășurare în draperie „ca un giulgiu" și de sufocare în „pîslă", din experiența lui Gavrilescu pe tărîmul țigăncilor, obiceiurilor românești de îngropare. („Înțelese repede că era altceva, ceva care nu semăna cu nimic cunoscut. [...] Ajungeau pînă la el voci și rîsete și zgomot de scaune trase pe parchet, parcă un întreg grup s-ar fi ridicat de la masă și s-ar fi îndreptat spre el. În acea clipă se văzu gol"...)

După euforia și nonșalanța momentului precedent, teroarea de acum; după visul morții, anxietatea și dezgustul ei. Exact cînd fetele au dispărut, cu dansul și frumusețea lor, cînd Gavrilescu a ratat ultima șansă a spiritului său, apare moartea ca mizerie a trupului, copleșind himerele amintirii!

Traversarea materiei înseamnă desprinderea de materie, și atunci Spiritul, care nu s-a putut cunoaște pe sine, identifica cu sine, încearcă să se reîntoarcă în lume, bîntuind locurile în care a trăit. După *memorie ca destin*, iată *memoria* ca intensă dorință de *reintegrare* printre oameni. Refuz al morții, incapacitate de a o realiza ca atare („Nu înțelegi ce ți s-a întîmplat acum de curînd, de foarte curînd?" se va mira mai tîrziu Hildegard), ultimă încercare de *eludare a prezentului*, acea frică de a privi lucid *clipa*, caracteristică dintotdeauna pentru Gavrilescu.

Reîntoarcerea în viaţă (= „Real"), din episoadele V-VI: la firea profesorului de pian, cu ticurile ei, aceasta înseamnă reîntoarcerea în Timp. „Ah, exclamă [Gavrilescu], ridicîndu-se anevoie de pe sofa, cum trece timpul." Fraza, normală literal, devine ironică în planul adînc al textului. Crezînd că „realizează" trecerea timpului, personajul uită tocmai esenţialul, pentru că nu are conştiinţa noii sale condiţii existenţiale: nu cîteva ore, ci cîţiva ani au trecut.

Concentrat şi lapidar în tărîmul celălalt, Timpul a rămas masiv şi amplu „dincoace". Proiectat acum pe alte coordonate, ascultînd de alte legi, Gavrilescu nimereşte în altă lume, cea cu peste cinci, opt ori doisprezece ani mai tîrziu. Else a plecat de doisprezece ani, cînd „a murit" domnul Gavrilescu, i se spune (dovada ar putea fi definitivă pentru „fixarea" morţii lui Gavrilescu în momentul intrării în grădina ţigăncilor!), Otilia s-a măritat şi a plecat cu opt ani în urmă. *Rătăcit în trecut*, a ratat *prezentul*, adică veşnicia fiinţelor divine; acum, *rătăcit în viitor*, Gavrilescu ratează din nou prezentul, adică efemerul bogat al fiinţelor umane! Dar, fapt şi mai important, chiar în cursul *timpului povestirii*, măsurabil pentru Gavrilescu (literal!), în aceleaşi unităţi temporale ca înainte de vizita la ţigănci, Timpul uman, al „celorlalţi", trece furtunos, ritmurile fiind ireconciliabile. Banii lui sînt primiţi de către taxator la prima cursă cu tramvaiul, dar nu şi la a doua, unde află că banii s-au schimbat „de un an". Tulburat de straniul evenimentelor, Gavrilescu face mereu apel la memoria sa, ca şi în primul episod, neînţelegînd ce s-a întîmplat între timp. Deşi uşor diluate, aceste două episoade (care s-ar fi putut rezuma într-unul singur) au rostul de a reînviora perspectiva literală, „profană", asupra evenimentelor, după excesul (de sugestii) al celei sacre, întărind şi straniul unui epic ce părea exclusiv fantastic, prin polivalenţa episoadelor de la „ţigănci".

Fantasticul reapare, aproape ca supranatural, prin extraordinara figură a birjarului-dricar, „muscal" bucureştean din celălalt secol, bonom, visător incorigibil şi generos, perfect verosimil literal, dar evident mesager al morţii, în planul secund, Charon „traversîndu-l" pe Gavrilescu „dincolo". Înstrăinat în „Real",

incapabil să se mai orienteze în legile omenești „ciudate", omul se reîntoarce în „Ireal", în acel punct de joncțiune cu Realul, pentru a cere – supremă naivă neînțelegere! – socoteală de cele întîmplate. Rezultatul va fi însă că va pleca, definitiv, în Ireal. „Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis." Chiar moartea, pentru Gavrilescu, rămîne un vis, nu o luciditate. *„Îi e frică"*, remarcă înduioșată Hildegard. În acest popas între viață și moarte, ea l-a așteptat pentru a pleca împreună, poate, pentru că și ea ratase „ghicirea țigăncii". Roabă și ea a trecutului, a unei dragoste neîmplinite, femeia realizează situația, dar nu o poate transcende; utilizînd pluralul solidarității, al unui destin în sfîrșit comun („toți visăm"), ea devine un „ghid" al bărbatului, o nouă Beatrice. Final liric, de cea mai pură poezie pe care a realizat-o pînă acum proza lui Mircea Eliade.

*

Oricît de sumare, paginile de față sper să fi putut demonstra excelența scrierilor fantastice ale lui Mircea Eliade. În ansamblul operei lui literare, acest sector îmi pare a ocupa „primul loc", împreună cu eseurile, și, după părerea mea, înaintea ciclului indian și al romanelor numite realiste. Mai întîi, pentru că aproape toate motivele fundamentale ale gîndirii filosofului, ca și ale invenției epice a scriitorului, se regăsesc aici într-o manieră artistică adesea strălucită. Meditația asupra timpului, acest principal factor limitativ al condiției umane, deși străbate și restul operei, culminînd în *Noaptea de Sînziene,* este concentrată la fel de definitoriu ca și în eseurile morale și de filosofia religiei, mai ales în scrieri ca *Nopți la Serampore* și *La țigănci*. În concepția scriitorului, timpul „profan", în care omul se zbate prizonier, încercînd mereu să-și spargă cătușele pentru a se integra Timpului sacru, evadînd din condiția umană, este timpul memoriei și al cotidianului prozaic.

Gavrilescu este personajul tipic, în timp ce Zerlendi, prin practici Yoga, ori alții în mod întîmplător sau miraculos, sînt cei care rup vălul iluziei, trecînd „dincolo". Este de reținut faptul că meditația asupra Timpului înseamnă inevitabil, la Mircea Eliade,

şi o meditaţie asupra Realului. Pentru autorul oricăror scrieri fantastice, aceasta din urmă este de altfel „obligatorie“, dar la Mircea Eliade ea se integrează în concepţia sa mai generală asupra dialecticii sacrului şi profanului. Remarcabil este că întreaga lui operă – poate şi activitatea curentă, în orice caz personalitatea sa – pot fi puse sub semnul Timpului.

Fără a încerca o situare a lui Mircea Eliade în literatura fantastică europeană contemporană, operaţie prea dificil de întreprins în cîteva rînduri, cred că nu greşesc totuşi afirmînd că el poate fi considerat unul dintre puţinii scriitori interesaţi încă de un fantastic folcloric sau de obedienţă sacră. Enigmele şi fisurile Realului, labilitatea lui derutantă, construirea sa ca un labirint de semnificaţii, supus hazardului şi incomprehensibilităţii, ori nesfîrşitele lumi imaginare, logice, dar iremediabil separate de lumea noastră, toate aceste aspecte ale literaturii moderne fantastice (în sensul larg al cuvîntului) apar puţin în opera lui Mircea Eliade, deşi nu sînt complet ignorate. Originalitatea lumii lui fantastice îmi pare a consta în *seninătatea* ei, în *absenţa tragicului*, a *damnării*, a *catastrofei finale*, a *grotescului*, *obsesiilor şi spaimelor de orice fel*. Fantasticul lui Mircea Eliade este benign, o revanşă a Vieţii, a frumuseţii şi fecundităţii ei inepuizabile. Din acest punct de vedere, acest fantastic rămîne, după părerea mea, în mod decisiv românesc, pentru că literatura română îmi pare a fi una dintre puţinele literaturi ale lumii în care *fantasticul* şi-a păstrat puritatea lirică, de *alternativă* mai bună şi mai frumoasă a Realului.

Iată de ce originalitatea acestui scriitor român de reputaţie mondială sprijină şi exprimă indiscutabil o spiritualitate românească. Şi iată de ce am acordat atîta atenţie sectorului fantastic al operei lui Mircea Eliade.

NOTE

1. *Fragment autobiografic*, p. 6-7. Apărut în: *Caiete de dor*, Paris, 1953, nr. 7, p. 1-13. Tradus în limba franceză în *Les moissons du solstice*

(*Mémoire* II, 1937-1960), Paris, Gallimard, 1988, p. 257-279, dar nepublicat în ediţia română a *Memoriilor* (Ed. Humanitas, 1991, 1997) p. 6-7.

2. 1920-1921.

3. *Fragment autobiografic*, ed. cit., p. 9.

4. *Idem*, p. 9 şi 10.

5. *Idem*, p. 11.

6. „A fost odată un fecior de cioban, începu repede Simina, fără să-i mai lase timp s-o întrerupă. Şi cînd s-a născut el, ursitoarele i-au spus: «Să iubeşti o împărăteasă moartă!». Mama lui a auzit şi a început să plîngă. Cealaltă ursitoare, căci erau trei, s-a milostivit de jalea ei şi a adăugat: «Şi te va iubi şi împărăteasa pe tine!».“

7. Motivul bărbatului viril, dorit simultan de mai multe femei, este frecvent în romanele numite „realiste“, unde nu este însă transfigurat fantastic.

8. Mircea Eliade publicase cu patru ani înainte (1936) volumul *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indiene*, Paris, Paul Geuthner şi Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă Regele Carol II, 1936. Reeditat la Paris, Payot, în 1954 sub titlul *Le Yoga. Immortalité et liberté*. Vezi şi *Techniques du Yoga*, Paris, Gallimard, 1948.

9. Una din cărţile lui Lawrence a fost tradusă în româneşte chiar de Mircea Eliade!

PE STRADA MÎNTULEASA, PE LA DOUĂ ŞI UN SFERT, DOUĂ ŞI JUMĂTATE

Primul Eliade

Tot povestind, Fărîmă creează două lumi: cea a personajelor – Darvari, Lixandru, Oana şi a ciudatele lor întîmplări – dar şi cea a publicului: Borza, Dumitrescu, Economu, Anca Vogel, „nr. 1“ şi „nr. 3“ care îl ascultă sau îl citesc toţi cu sufletul la gură, deşi din motive diferite. Povestitorul lucrează *asupra* lor şi-i determină să intre în conflict unii cu alţii, ca urmare a lecturii.

Rolul său atît de important reconfigurează complet universul naratologic obişnuit al romanului şi acordă textului o densitate deosebită: *Pe strada Mîntuleasa* ar fi putut deveni un teren de analiză favorit al naratologilor şi este de mirare că n-a devenit, nici măcar printre comentatorii români, care au rămas atraşi ori de pitorescul romanului – Bucureştiul, relaţia dintre Anca Vogel şi Ana Pauker – ori de ideologia lui: raportul sacru/profan. Fără a putea trece aici la o analiză naratologică extinsă, aş dori să fac numai unele sugestii în acest sens.

Fărîmă creează cele două lumi în sensul că lui i se datoresc structura fiecăreia, conflictele *din* interiorul lor, precum şi conflictele *dintre* cele două lumi. Influenţa lui Fărîmă contrastează cu modul în care el se prezintă: un bătrînel politicos, simpatic, dar şters. Fără să atragă atenţia în vreun fel, el dezlănţuie adevărate ravaje în lumea prin care trece: Borza este concediat, Economu se sinucide, Anca Vogel cade în dizgraţie iar Securitatea scotoceşte prin toată ţara după „dovezi“. Textul povestirii indică, de altfel, şi o *mise en abîme* de ordin secund: dacă Fărîmă îl reprezintă pe autor, el însuşi este reprezentat de „Doctor“, magicianul care înghesuie zeci de spectatori într-o cutie, îi face să dispară în neant şi apoi îi readuce la locurile lor vechi, pe bănci, ca şi cum nimic nu s-ar fi întîmplat.

Atitudinea lui Fărîmă este în general ambiguă. El pare să știe ceva, un secret teribil, dar ce și cît știe el exact, în ce constă acest secret, nu ni se spune. Cititorul este plasat permanent în perspectiva publicului din carte, el știe cu alte cuvinte atît și doar atît cît Fărîmă povestește publicului. Poliția verifică toate declarațiile lui Fărîmă dar nu găsește niciodată material nou, cu excepția încercării lui Economu de-a fura tezaurul polonez, de care chiar Fărîmă nu știe nimic. Bătrînul vorbește în permanență, de la începutul romanului pînă în capitolul opt inclusiv, în care are loc „căderea" Ancăi Vogel. În tot acest timp publicul din carte, adică agenții Securității, trebuie mereu să-și învingă fascinația lecturii și, într-un *secondo tempo*, să scruteze bănuitori vorbele lui Fărîmă. Noi cititorii, însă, rămînem în aceeași stare de fascinație și-i privim cu ironie pe polițiști: fiind simpli polițiști, și încă ai unui stat totalitar, meseria lor este neîncrederea. Cum să fie ei în stare să înțeleagă imensa poezie a povestirii lui Fărîmă? Curios este, însă, faptul că pe măsură ce se urcă scara ierarhică, „vulnerabilitatea" la fascinația narativă crește: Bogza o refuză direct, Dumitrescu o ia în serios, Economu ascultă cu interes, Anca Vogel este cu totul prinsă de ea, pe cînd „nr. 1" și „nr. 3" o studiază cu pasiune demistificatoare. Căderea Ancăi Vogel ne schimbă atitudinea: dramatismul și neprevăzutul acesteia ne fac să ne gîndim, pentru prima oară, că ar exista, *poate*, unele motive de suspiciune față de povestirile lui Fărîmă. Capitolele nouă și zece ale romanului conferă de aceea un sens nou narațiunii atît de lirice și pitorești a lui Fărîmă: evenimentele par să facă acum parte dintr-un joc de interese politice și economice obscur, totuși consistent, iar explicația lor pare să depindă de un fapt pe care numai Fărîmă îl cunoaște: adevărata identitate a lui Lixandru. Chiar acum însă cititorul ezită să accepte perspectiva poliției; tocmai de aceea am folosit mai sus cuvîntul „poate". Excepție făcînd capitolul al treilea – discuția dintre Dumitrescu și „Bogza" – al 11-lea capitol introduce singura perspectivă narativă din roman decuplată de percepția și de prezența lui Fărîmă: Lixandru apare aici în absența lui. Ne întrebăm totuși: să fie oare acesta *adevăratul* Lixandru? Priete-

nul lui *nu* era, totuși, adevăratul Borza, pentru că el însuși afirmă că Bogza murise între timp și că Fărîmă, la auzul prezentării lui ca Bogza, tocmai pentru că știa de moartea fostului său elev, refuzase, suspicios, continuarea conversației. Ultima frază a romanului reintroduce astfel ambiguitatea care părea să-l fi părăsit: adevăratul Lixandru există deci, el dorește să intre în contact cu Fărîmă.

Oricum însă, rămîne complet nelămurit misterul central: de ce vrea toată lumea să afle cine este Lixandru, ce s-a întîmplat cu Darvari și ce cunoaște cu adevărat Fărîmă din toate acestea? Nu știm. Sfîrșitul romanului adîncește misterul, în loc să-l ducă la deznodămînt. Romanul se termină așa cum începuse: Fărîmă așteaptă pe cineva la două și un sfert, la două și jumătate...

Ambele explicații avansate – cea obișnuită a poliției și cea, timid sugerată ca supranaturală, a lui Fărîmă – sînt coerente, dar nici una nu este suficientă pentru a explica integral evenimentele.

Dacă acceptăm definiția fantasticului, dată de Tzvetan Todorov în *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, tocmai ezitarea între două explicații îi conferă romanului lui Eliade un caracter „fantastic". Acesta nu rezidă în evenimentele – neobișnuite – povestite în *Pe strada Mîntuleasa*, ci în *modul* în care ele sînt povestite, în faptul că deși ele nu sînt soluționate, ele ar putea fi soluționate în mai multe feluri.

Spuneam mai sus că Fărîmă avansează „cu timiditate" ipoteza lui supranaturală. El povestește toate faptele convins că acestea sînt perfect adevărate. Între 1915 și 1930 institutorul a fost, de altfel, fie martorul lor ocular, fie a auzit cum s-au desfășurat ele de la un asemenea martor. Fărîmă nu pune, deci, la îndoială nici dispariția lui Iozi într-o pivniță inundată de ape, deși corpul copilului (înecat) nu este găsit niciodată, nici dispariția săgeții lui Lixandru, sau a avionului lui Darvari, în văzduh, nici erotomania Oanei sau brusca îmbătrînire și întinerire a Marinei etc. Mai bine zis el nu le pune la îndoială în postura de povestitor al acestora; cînd el însuși devine ascultător – precum atunci cînd, în capitolul al șaptelea, Fărîmă ascultă

perorațiile intempestive ale lui Lixandru și ale Leanei –, el adoptă o atitudine rațională, ține sub control „isteria adolescentină" a celor doi și hotărăște să viziteze totuși, împreună cu ei, pivnița școlii, pentru a afla adevărul. În această postură de ascultător, deci, Fărîmă se află mai aproape de „raționalismul" lui Dumitrescu și al numerelor „1" și „3", în raport cu propriile lui povestiri, decît de „iraționalismul" lui însuși ca povestitor vis-à-vis de Dumitrescu.

S-ar putea spune că Fărîmă este într-adevăr inocent. Povestirea lui este un „basm". Ea vine din vechea cultură orală românească, în care diferența – modernă – dintre real și fictiv nu funcționează încă. Hiperbola este aici figura retorică prin excelență în sensul că fictivul este doar un travesti, o proiecție în fabulos, a cotidianului. Evenimentele inițiale, istoric exacte, devin mitologice, iar personajele, la început concrete, devin arhetipuri. Astfel s-ar putea explica ușurința cu care Fărîmă face salturi în timp înainte, sau înapoi, povestind fapte petrecute undeva între 1700 și 1930 ca și cum ele ar fi avut loc unul în continuarea firească a celuilalt. Această perspectivă ne reîntoarce în literatura folclorică în care supranaturalul se învecinează firesc cu cotidianul. Fărîmă povestește totul atît de simplu încît cititorul, fascinat, este convins de inocența lui. Din acest punct de vedere este meritul lui Eliade că, prin intermediul lui Fărîmă, el a reușit să prezinte o perspectivă mitică credibilă asupra Bucureștiului și a României. Forța narațiunii ne copleșește, judecata noastră critică se predă. Aș spune că acest roman este o sinteză poetică între o intrigă detectivă și un basm. În raport cu povestirile și romanele lui fantastice anterioare, *Pe strada Mîntuleasa* dezvoltă o tehnică narativă mai simplă și mai eficace. În loc de bizare intervenții din afara vieții cotidiene a personajului principal, avem acum de-a face cu o ambiguitate permanentă a acestui cotidian însuși. Coerența acestuia, sau a deznodămîntului întîmplărilor lui, precum în *La țigănci*, capodopera lui Eliade înainte de romanul de față, poate fi explicată din două perspective diferite asupra cotidianului: cea profană sau cea sacră. Problematica scriitorului este lămurită de filosoful Eliade:

sacrul este permanent ascuns *în* cotidian, obiectele cele mai banale ale acestuia posedă o valoare simbolică prin care individul care o sesizează „sare" brusc din condiția sa umană și înțelege brusc sensul fundamental al existenței sale.

Această concepție a lui Eliade, situată dincolo de orice religie instituționalizată, provine mai ales din experiențele arhaice, din miturile și creațiile artistice de pretutindeni. Scriitorul profită de concepțiile filosofului dar nu le transpune ca atare în opera sa; relația de analogie caracterizează mai curînd raportul dintre ei. Mircea Eliade aparține din acest punct de vedere unui grup de mari scriitori precum Dino Buzzati, Mandiargues, Julien Gracq și Hubert Lampo, al căror „realism magic" subliniază ambiguitatea întîmplărilor cotidiene și încărcătura de sens ascunsă în adîncul acestora.

Paranteză pentru a reintra în timp

Am scris acest text, mai mult sau mai puțin în forma de față, cîndva în 1968, pentru ceea ce trebuia să devină, în România comunistă dar și într-o Românie care încerca atunci să se elibereze de anumite chingi est-europene, o primă ediție „corectă" de literatură fantastică a lui Eliade. N-a fost să fie corectă, această ediție. Nu mai mi-amintesc cine și de ce a decis ca ultima parte a prefeței mele să nu fie publicată, pentru că se referea la un roman ce prezenta pe Ana Vogel, deci pe Ana Pauker. În 1969 acest subiect ar fi trebuit să nu mai fie tabu, mai ales că eu scrisesem, cred, un text intenționat cuminte. Oricum însă, prefața mea la Mircea Eliade: *La țigănci și alte povestiri*, Editura pentru literatură, 1969, p. V-XL, intitulată „Dialectica fantasticului", nu conține acest fragment final. Cîțiva ani după sosirea mea în Olanda în 1969, cînd reușeam să public una din primele mele cărți în acea țară și în acea limbă, Mircea Eliade: *De Mîntuleasastraat*, traducere de Liesbeth Ziedses des Plantes, Amsterdam, Meulenhoff, 1975, această carte conținea o postfață *Mircea Eliade, of het fascinerende vertellen*, „Mircea Eliade sau fascinația povestirii", p.141-153, care foarte probabil era formată

din textul în româneşte scris pentru Editura pentru literatură în 1969 şi nepublicat atunci. Nu am mai putut găsi acest text în româneşte! Nu mai pot deci reconstrui nici ce a tăiat cenzura în 1969, nici ce a tradus, cred, Liesbeth, în 1975, pentru ediţia olandeză. Am, aşadar, la dispoziţie doar textul olandez, pe care ar fi trebuit să-l retraduc în româneşte pentru această ediţie! Nu am voit însă să-l traduc ca atare: el conţine, mai întîi, multe informaţii elementare pentru cititorul olandez, de care cititorul român, pe drept, poate fi scutit. În al doilea rînd, se pune problema metodei de interpretare. Eu mă situam teoretic, la sfîrşitul anilor '60, la nivelul unei poetici jakobsoniene care, cum se ştie, era mai mult interesată de poezie decît de proză şi de naraţiune. Nu cunoşteam atunci marile lucrări naratologice ale lui Barthes, Greimas, Genette şi alţii, din care multe, de altfel, nici nu apăruseră. Capitolul final din prefaţa scrisă prin 1968 pentru EPL se situa, fără îndoială, la acest nivel teoretic şi nu spunea mare lucru în plus faţă de ceea ce – acum – pare vulgata studiilor eliadeşti – dialectica fantasticului – dar care atunci a avut un oarecare aer de înnoire. Deci, ce să pun în ediţia din 1999: o reconstituire a studiului din 1968, respectiv din 1975, eventual epurat de informaţiile pentru publicul olandez, sau un studiu nou? A doua problemă care complică decizia este că eu, între timp, mi-am schimbat nu numai concepţiile teoretice, dar şi interpretarea romanului eliadesc. În 1969/1975 eram convins, pe de-o parte, de faptul că relaţia dintre sacru şi profan era esenţială pentru înţelegerea textului eliadesc, iar pe de altă parte, în teorie, de supremaţia metodelor semiotice. Acum nu mai sînt convins de nici una din aceste axiome. Privesc cu un zîmbet tot ce ţine de utopia explicaţiei teoretice universale – semiotica, inclusiv naratologia – şi încerc să-l înţeleg pe Eliade ca pe un autor contradictoriu, profund ancorat în vremea sa – care nu este şi a mea! – dar un autor, în acelaşi timp, care ar trebui dezgropat de sub maldărul de scrieri monumentalistice sub care l-a îngropat o posteritate mult prea naiv respectuoasă. Mie Eliade mi se pare un autor viu, actual, viguros, original şi toate şabloanele despre el, printre care şi cel produs de mine însumi în 1969/1975, îmi par (acum) reprobabile.

Iată de ce am decis să prezint aici cititorului două versiuni ale interpretării *Străzii Mîntuleasa*. Prima, probabil cea din 1969, salvată în ediția din 1975, vine, minus informațiile de popularizare, la începutul acestui capitol, adică pînă la această paranteză. A doua versiune este inedită, scrisă special pentru acest volum, și consonantă, cumva, cu ideile și preocupările mele din 1999. Am integrat aici anume interpretări naratologice, deși nu mai cred, acum, în atotputernicia lor. Ideea mea este că putem folosi aceste metode cu condiția de-a le depăși: naratologia nu este interpretare, ea trebuie doar să ducă la o hermeneutică, așa cum remarca, adesea, Ricoeur. Dacă în „al doilea Eliade" folosesc termeni tehnici care nu apar în „primul Eliade", este că încerc astfel să explic anumite intuiții pe care acum le am, dar pe care cu 30 de ani în urmă nu le-am avut (Of, deceniile astea!). Cele două interpretări ale textului eliadesc nu sînt neapărat contradictorii, dar ele sînt foarte diferite, deși în anumite aspecte ele coincid, și conțin chiar repetiții. Nu curăț textul însă de eventuale repetiții: este interesant de văzut care aspecte concrete ale analizei sînt aceleași, deși cadrul teoretic diferă! Prima interpretare face parte din vulgata eliadescă, a doua, sper că nu. Prima vine cu o viziune senină a lui Eliade, nostalgicul sacrului. A doua arată un Eliade luptător, ancorat în vremea lui, într-un fel și în vremea mea. În loc de fadoare atemporală, un politic sîngerînd. Cititorul va alege care imagine a lui Mircea Eliade va dori.

Are această mărturisire și un sens mai general decît încăpățînata mea dorință de-a ține cont de trecerea timpului în teorie? Poate. Morala fabulei ar fi că orice interpretare vine din idiosincraziile momentului și dispare, de asemeni, o dată cu ele. Nu-mi pot ascunde tristețea că proiectul semiotic nu a reușit, dar nici nu pot pretinde că nu știu nimic despre eșecul lui. Teoriile vin și trec, ca și noi, ca și dragostele, ca și evenimentele, „epifaniile" care (credem că) ne determină viața. Nu rămîne decît fascinația textului. Nu știu cît și ce va rămîne din teoriile

lui Eliade însuşi. Dar, cred, sper, că *Pe strada Mîntuleasa* va rămîne în toate bibliotecile noastre.

Al doilea Eliade

La nivelul întregului roman, Fărîmă apare ca un tipic intermediar între lumea povestită (*erzählte Welt*) şi lumea în care el povesteşte (*Erzählwelt*), el fiind în acelaşi timp un *erzählendes Ich* şi un *erlebendes Ich*, cel care povesteşte ce a văzut şi cel care a trăit ceea ce povesteşte (Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1979, UTB, 1985, care reia diferenţa stabilită mai înainte de Gunther Müller între *erzählte Zeit* şi *Erzählzeit*). Această dublă identitate este prin definiţie conflictuală deoarece există prin definiţie o distanţă – în timp şi mai ales în experienţă de viaţă – între momentul în care povestitorul a trăit evenimentele şi momentul în care el le povesteşte. Situaţia standard este cea în care povestitorul, un bărbat matur sau un bătrîn, povesteşte ce i s-a întîmplat la tinereţe, la vîrsta inocenţei sau a iluziilor. Nu aceasta este situaţia din romanul de faţă: Fărîmă pare acum la fel de matur, sau de inocent, ca atunci. Mai bine zis, şi explicitînd situaţia lui Fărîmă graţie terminologiei lui Gerard Genette (*Figures III*, Seuil, 1972), povestitorul este *intradiegetic* în raport cu lumea *(diegeza)* pe care o povesteşte – în sensul că a fost martor la evenimentele narate, sau la majoritatea lor – dar el este în acelaşi timp şi *heterodiegetic*, în sensul că nu a participat direct la acestea. Mai bine zis, aşa se prezintă Fărîmă în faţa lui Dumitrescu & Co.: un martor *(intradiegetic)* exterior şi obiectiv, neangajat în cele spuse (*heterodiegetic*), spre deosebire deci de povestirile lui Lixandru şi Leana, profund implicaţi (*homodiegetici*) în evenimente şi deci, prin implicaţie, mai puţin demni de încredere decît el însuşi, cel care povesteşte la rece ce a văzut şi a auzit.

Aşa *se prezintă* Fărîmă, dar *este* el oare aşa? Lectura obişnuită a romanului a accentuat farmecul lui Fărîmă, inocenţa lui în raport cu perfidia sau luciditatea poliţiştilor: Economu

încearcă obținerea unui cîștig material, nr. 1 și nr. 3 demitizează realist narațiunea. Această interpretare presupune că actul narativ nu este (și) o *Erlebnis*, sau că naratorul este hetero- sau homodiegetic numai în raport cu evenimentul narat, nu și în raport cu consecințele lui. Altfel spus, această lectură ia de bună explicația lui Fărîmă din capitolele 1 și 2 că, aflînd din întîmplare că în casa din strada Mîntuleasa se muta un maior Borza, ce și-a zis, ia să mai depănăm niște amintiri cu vechiul meu elev, și să vedem dacă el mai știe ceva despre vechii colegi, de exemplu despre Lixandru și Darvari. Or, unele amănunte ale textului contravin acestei lecturi.

Fărîmă intră la noul locatar din strada Mîntuleasa nr. 138, etajul 4, maiorul Vasile I. Borza, și i se adresează ca fiind vechiul său elev, de la școala Mîntuleasa, aflată la nr. 17 al aceleiași străzi. Borza neagă faptul de a-i fi fost elev și-și menține negația și în discuția cu Dumitrescu, susținînd că el vine din alt cartier, Tei. Strîns cu ușa de superiorul său, care descoperă faptul că maiorul Borza a fost înscris la școala din Mîntuleasa, nu din Tei, maiorul pare a-și aminti ceva – se sugerează că din oportunism – dar nu mult. Abia la sfîrșitul capitolului cinci Dumitrescu îi comunică sec lui Fărîmă că maiorul Borza nu fusese elevul său, nu făcuse, de fapt, școala nicăieri și că fusese doar un bătăuș din Tei, lucrînd înainte de război pentru Siguranță. Personajul dispărînd astfel din scenă, nu s-a remarcat un fapt ciudat: maiorul nu mințise, deci, cînd susținuse că nu îl cunoștea pe Fărîmă și nu-i fusese elev. Dar cum se explică atunci faptul că Fărîmă l-a luat drept vechiul său elev? S-a lăsat înșelat de asemănarea de nume neremarcînd faptul că maiorul nu semăna deloc cu vechiul elev? Dar cum putea face o asemenea greșeală un om cu memoria fenomenală a lui Fărîmă? Sau este aici în joc problema fundamentală în roman și, de fapt, în întreaga operă a lui Eliade, problema *recunoașterii*? Nu l-a recunoscut Fărîmă pe Borza – mai bine zis nu l-a recunoscut pe maior ca *nefiind* vechiul să elev – în sensul, mai general dar tipic eliadesc, al dificultății de-a recunoaște într-un obiect amorf un sens care vine mai de departe? Este aici un caz de epifanie laică ratată – Borza neavînd

evident nimic sacru – manifestarea sensului „vechiul elev“ fiind blocată? Nu cred, şi sînt primul care să admit că această construcţie de manifestare a sensului este forţată. Mult mai probabil este faptul că Fărîmă a ştiut că maiorul Borza *nu* este vechiul său elev, dar s-a prefăcut că-l recunoaşte *pentru* a intra în contact cu el şi cu instituţia căreia îi aparţinea, pentru că vorbeşte tot timpul de maiorul Borza „de la MAI“. Dacă este corectă această interpretare, înseamnă că Fărîmă a intrat intenţionat în maşinăria Securităţii pentru a-l căuta acolo pe Lixandru, ori pe Darvari. Tot ce urmează, adică întreg romanul, este atunci o strategie bine pusă la punct, în ciuda năuceniei afişate, de a-l găsi în interiorul instituţiei pe cel care – prin deducţie – Fărîmă ştia că aparţine instituţiei. Povestitorul nu-şi începe deci la întîmplare povestirile ci le reglează conştient în scopul atingerii unui anume obiectiv. Actul povestirii nu este atunci doar un act nostalgic îndreptat spre clarificarea unei *erlebnis* trecute, ci este (şi) un act prezent, manifestare a unei *erlebnis* de acum, cu o proprie strategie, îndreptată *contra* unui public, nu (numai) *pentru* acel public, şi cu un propriu scop. *Naraţiunea este un act politic, chiar dacă politica acestui act este disimulată*. Iată o aserţiune mai generală decît obiectivul ei limitat de aici, dar o aserţiune care, cred eu, ar merita să fie verificată pe scară mai largă. Această *portée* a actului narativ ar însemna că acesta nu poate fi studiat în raport numai cu evenimentele – narate – din trecut, ci şi cu contextul în care el are loc în prezent, sau altfel spus, că naraţiunea nu este doar un *passe-temps*, caracteristic unor societăţi stabile dar inactive, fie ea fundalul naraţiunii boccacceşti – în care aceasta însemna tragerea de timp pînă ce groaznica epidemie din oraş, adică din afara locului în care se narează, urma să se stingă –, fie ea fundalul lungilor seri de iarnă româneşti, încărcate de snoave ori de basme. Ea este, dimpotrivă, un mod de inserţie a naratorului într-o societate activă în care acesta, altfel, nu poate pătrunde. Naraţiunea despre trecut se face aici pentru ca naratorul să se ancoreze în prezent, prin actualizarea unor şabloane doar aparent atemporale. Naraţiunea este o strategie, una din diversele

strategii teoretic posibile, ale subiectului acțiunii. Altfel spus, *actul narațiunii nu este niciodată inocent.*

Revenind la Fărîmă, două sînt argumentele care mi se par că întăresc ipoteza mea. Mai întîi, Fărîmă, care „greșise" la început, nu greșește la sfîrșit: cînd, în capitolul al 11-lea, un „necunoscut" – adică cineva pe care Fărîmă nu-l recunoaște ca un vechi elev! – i se prezintă ca „Borza", el murmură „Ce curios!" și pleacă. Știa, sau nu, de moartea fostului elev Borza? Mai curînd aș zice că un contact cu un fals Borza nu-l mai interesează: altfel decît la începutul romanului, Fărîmă se află acum în interiorul Securității și poate fi selectiv în stabilirea de relații. „Recunoașterea" subiecților autentici devine deci operantă. Al doilea argument vine din chiar strategia narativă a lui Fărîmă. El pare a vorbi brambura – toți ascultătorii îi cer să fie mai ordonat – dar, de fapt, el prezintă fiecărui ascultător ceea ce acesta dorea să audă – din interese proprii – și disimulează nucleul dur al informării sub o ceață de subiecte secundare irevelante. Aceasta este exact interpretarea pe care o fac nr. 1 și nr. 3 în capitolele 9-10 și Anca Vogel în capitolul 8, despre digresiunile lui Fărîmă.

Furia cu care se apucă de scris Fărîmă, spaima că i se va termina în curînd timpul acordat pentru scris – dovadă și colapsul său dintre capitolul 8 și 9 – sînt stări de spirit tipic eliadești, mărturisite adesea de autor în scrierile autobiografice. Dacă este evident că Eliade s-a reprezentat în Fărîmă – multe amănunte ar putea fi notate, precum trăsăturile de caracter ale celor doi, modestia, politețea lor „de modă veche", de exemplu, sau locul în care scrie Fărîmă, amestec de chilie, celulă, „mansardă" – este evident și că autorul *explicit* (fizic, Eliade) este dublat în roman de unul *implicit* (naratologic), cel care organizează discursul și pune în scenă pe narat*o*ri și narat*a*ri, locutori și *a*locutori, ca și instanța de lectură. Ingenioasa construcție a romanului ne proiectează într-adevăr pe noi, adevărații cititori ai lui Eliade, *exteriori* textului, în cititorii *interni* ai lui Fărîmă, ne absoarbe deci în interiorul universului narativ. Dar și cititorul intern, să zicem Anca Vogel, se dedublează într-un narat*a*r, sau

*a*locutor, explicit şi într-unul implicit: primul este cel numai zîmbete la ascultarea poveştilor cu Oana, de care – la fel ca Economu – „nu se mai satură“, al doilea este instanţa narativă care organizează comportamentul primeia, cu alte cuvinte anchetatoarea la pîndă, gata să speculeze, sau să folosească în scop propriu – tot la fel ca Economu – greşelile sau revelaţiile lui Fărîmă. Identificarea cititorului extern cu cel intern – simetrică identificării autorului explicit al cărţii, Eliade, cu povestitorul – explică într-un fel efectul fascinatoriu al textului. *Pe strada Mîntuleasa* ne prinde într-o vrajă pe care n-o simţim niciodată mergînd pe strada Mîntuleasa tocmai pentru că, în absenţa lui Fărîmă, casele şi bătrînii copaci ai străzii bucureştene sînt numai pitoreşti, nu şi incantatorii.

Dedublarea atît a narat*o*rului, cît şi a narat*a*rului în instanţe explicite şi implicite, complică însă jocul. Căci Fărîmă însuşi, repetînd în text actul creaţiei textului, se dedublează într-un *narator explicit*, cel care povesteşte la propriu, şi un *narator implicit*, cel care organizează în text povestirile primului. Autor explicit şi implicit, narator explicit şi implicit, naratar explicit şi implicit, cititor explicit şi implicit, iată opt instanţe narative – multiplicarea acestora transformă romanul, cum spuneam, într-un paradis naratologic – între care se nasc nesfîrşite conflicte, efecte de oglindă şi ambiguităţi (voite). Autorul implicit şi naratorul implicit sînt, de exemplu, cei care organizează textul manifest într-un anume fel, în scopul, printre altele, de-a dirija lectura într-o anumită direcţie, dar ei sînt şi cei care – poate din aceleaşi motive – exclud din text anumite pasaje ori informaţii.

Mai atent analizate, digresiunile nesfîrşite ale lui Fărîmă ar putea dezvălui o anumită ordine, sau strategie de influenţare a ascultătorilor. El începe astfel, din chiar al doilea capitol, prin a pune jaloanele seducţiei unui public generic. Dacă în primul capitol Fărîmă se străduise să capteze bunăvoinţa lui Borza, în casa căruia intrase, el încearcă astfel în capitolul următor să capteze curiozitatea lui Dumitrescu istorisindu-i „capetele de afiş“ ale programului său naratologic: dispariţia lui Iozi într-o

grotă de nestemate și dispariția lui Darvari, prietenul lui Lixandru, cu avionul. Dacă aceste povestiri pot fi văzute ca o nadă aruncată Securității, povestea lui Abdul, tătarul care știa să alunge muștele, este o falsă nadă, un pitoresc adăugat, pentru a întări efectul de farmec asupra lui Dumitrescu. Naratologic vorbind, cele două dispariții sînt povestite ca părți ale unei strategii narative de *enchaînement*, – ele își urmează una alteia – în timp ce episodul cu Abdul este integrat în celelalte două prin *enchâssement:* naratorul revine la istoria lui Iozi, după ce a povestit-o pe cea a lui Abdul, încastrată în prima (aceste strategii narative sînt menționate, printre alții, de Oswald Ducrot și Tzvetan Todorov în cartea lor clasică, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972). Nu altfel va acționa Fărîmă în toate actele lui narative ulterioare. Fără a pretinde exhaustivitate – aceasta ar putea veni numai după analize naratologice mai amănunțite –, aș spune acum că tehnica *încastrării* în narațiunea-cadru a unor evenimente deja menționate, dar detailate mereu în plus, domină povestirile ulterioare ale lui Fărîmă în dauna *înlănțuirii* la acestea a unor episoade într-adevăr noi. De fapt, esențialul informativ din maldărele de povestiri ale lui Fărîmă, pe care le analizează poliția la urmă, nu depășește cu mult cele spuse în capitolul al doilea. Prin încastrare, Fărîmă merge mereu în susul fluxului narativ, lămurind presupozițiile celor două episoade cheie, în loc să adauge urmarea, sau consecințele lor. De fapt, reconstrucția faptelor și analiza stilului narativ al povestitorului, din capitolele 8-10, pun punctul pe i: Fărîmă nu depășește evenimentul dispariției lui Darvari în 1930, el rămîne dincoace de acest an și nu face decît să-i adauge detalii care l-au precedat. Mai mult – și ceva ce capitolele finale nu o spun ca atare – povestirile lui Fărîmă ar putea fi considerate chiar nule din punct de vedere informațional căci ambele dispariții, a lui Iozi și a lui Darvari, erau cunoscute din presă – așa cum verifică Dumitrescu – astfel încît, povestind în capitolele 3-8 numai antecedentele acestora, Fărîmă nu spune Securității nimic nou! Preluînd formula lui Barthes, am spune că naratorul Fărîmă utilizează, după capitolul 2, mai curînd *des indices* – adică acele funcții narative care dau atmosfera epocii fără să

adauge evenimente noi legate de cele deja enunțate – decît *des fonctions*, iar dintre acestea din urmă, el apelează mai curînd la *catalyses*, decît la *fonctions cardinales*, ultimele fiind – spre deosebire de catalize – cele mai încărcate de informație deoarece numai ele deschid alternative la cursul narațiunii, sau, dimpotrivă, rezolvă ambiguitățile existente. Naratorul implicit, am spune, este cel care-l face pe naratorul explicit Fărîmă să excludă din narațiune faptele de după 1930, 1932, și să revină obsedant numai la cele anterioare lui 1930, începînd chiar din 1700. Unii ascultători – Economu și Anca Vogel – par să se mulțumească cu sporul de „indici" despre Oana, dacă acestea duc la o detaliere avantajoasă a „grotei cu diamante" a lui Iozi, respectiv a tezaurului polonez. Alți ascultători, mai ales Dumitrescu și nr. 1/nr. 3, insistă asupra unor noi „funcții cardinale" cu privire la Darvari. Esențial pentru strategia narativă a lui Fărîmă este că el aduce mereu doar noi „indici" și „catalize", dar amînă la nesfîrșit producerea de noi „funcții cardinale", alimentînd astfel vădit curiozitatea ascultătorilor, dar temporizînd deliberat transferul de informație așteptat de aceștia. Reacțiile lor dure în capitolele 8-10 – las acum la o parte aspectul lor politic – sînt teoretic explicabile: naratorul rămîne într-o poziție de superioritate față de naratar numai atît timp cît el respectă un soi de „contract narativ" elementar, acela de-a povesti, cu o anumită regularitate, fapte noi, o obligație care mi se pare că o precede pe cea pe care A. J. Greimas și J. Courtes o numeau, în *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979-1980), *le contrat fiduciaire*, obligația de *dire-vrai* a povestitorului, care menține încrederea ascultătorului în el. Am putea spune, din acest punct de vedere, că încălcarea repetată, de către Fărîmă, a primului contract, duce la prăbușirea celui de-al doilea: anchetatorii refuză să-l mai asculte și trec la reprimarea actului narativ, cerîndu-i povestitorului să le mărturisească atît de ce îi este frică (Anca Vogel), cît și cine este Lixandru (nr. 1/nr. 3). Aceste două contra-atacuri ale narat*a*rului presupun un lucru comun, faptul că Fărîmă cunoaște identitatea actuală a lui Lixandru și poate chiar că – din motive numai de el știute – o protejează. Eu aș opina, dimpotrivă, că Fărîmă *nu* cunoaște

această identitate și că tot demersul narativ este *une quête narrative*: el prelungește intenționat narațiunea, înecîndu-se în „indici", din speranța că narațiunile vor produce atîta vîlvă încît Lixandru, dacă se află în (contact cu) lumea Securității, îi va ieși singur în cale. Cu alte cuvinte, Fărîmă îl caută pe Lixandru – nu știu dacă pentru a-l salva, avertiza sau mobiliza la ceva – și alege în acest scop singura – probabil – metodă pe care o putea născoci un om slab – dar de-o deosebită inteligență – în fața unui aparat represiv uriaș: narațiunea zero informațională, dar fascinantă în detalii! Dacă Lixandru din final este într-adevăr Lixandru, efectul scontat de Fărîmă a fost atins.

Instanțele implicite ale narațiunii sînt, deci, mai puțin inocente decît par cele explicite, ba ne-am putea chiar întreba dacă instanțele explicite nu sînt cumva „imagini" intenționat produse de instanțele implicite pentru a deruta partea adversă. Oricît de naiv ar fi fost, Fărîmă își deapănă de la început amintirile cu o nonșalanță și o familiaritate care, vorba lui Dumitrescu, nu puteau fi decît „suspecte" în momentul și contextul respectiv. Ceremoniile de abordare ale ascultătorilor/cititorilor săi (prezumtivi) – urcarea scării spre apartamentul lui Borza și discuția cu vecinii, străbaterea labirintului ministerului de interne, plecarea în mașină spre Anca Vogel – sînt tot atîtea experiențe de viață într-un univers concentraționar, și ele sînt descrise de către autorul implicit cu atîta precizie încît este imposibil ca personajul Fărîmă să nu le fi remarcat. Putem identifica aici un caz interesant – și semnificativ – de discordanță între naratorul implicit și cel explicit: primul ne sugerează că ultimul se prezenta intenționat ca un bătrînel cam gargarisit, că își juca deci inocența, pentru a se prelinge nevătămat – ca pisica prin apă – prin lumea securiștilor. Toată performanța sa narativă este, de altfel, un miraculos mers pe sîrmă deasupra gropilor cu fiare, sau chiar printre ele: o a doua explicație a fascinației romanului este tocmai amestecul de urbanitate și intenție manipulatoare, la Fărîmă, respectiv de amenitate și rînjet la Dumitrescu, Anca Vogel și nr. 1/nr. 3. Naratorul implicit lasă mereu să se vadă slăbiciunile auto-reprimate ale naratorului

explicit, doar aparent așa de sigur de sine: tremurul, frecatul genunchilor, perplexitatea și mai ales *absența de reacție* a lui Fărîmă atunci cînd i se anunță, sec, ieșirea din scenă a vreunui ascultător de-al său: Borza (sfîrșitul capitolului 5), demiterea și sinuciderea lui Economu (începutul, respectiv sfîrșitul capitolului 9), demiterea Ancăi Vogel (în cursul capitolului 10, veste la care Fărîmă „amuți“, și atîta tot). Mircea Eliade nu scrie, evident, un roman psihologic și lipsa de analiză a reacțiilor lui Fărîmă este de aceea normală. Totuși atrage atenția pur și simplu inexistența lor: este acesta tot un mod de-a sugera, de către autorul implicit, că naratorul – așa cum am sugerat deja – nu era interesat de ascultătorii cu care se întîlnise, ci de aceia pe care nu-i întîlnise (încă) și deci pe care (încă) îi aștepta? La o primă amenințare serioasă a lui Dumitrescu – „vrei să ascunzi ceva?“ și dacă da, „ar fi păcat de bătrînețele dumitale“ (p.138), Fărîmă are încă puterea să zîmbească și să nege intenția care i se atribuie, spunînd că povestirile lui doar „par“ contradictorii și confuze pentru că nu le spune el bine. În contrast cu această stăpînire de sine, naratorul „pălește“ cînd Anca Vogel trece brusc de la tonul mieros visător precedent la rînjet și-l întreabă brutal de ce a „inventat povestea cu Oana și Zamfira“ trîntindu-i apoi această remarcă: „Se pune această problemă: de ce inventezi dumneata lumea asta pe măsură ce o povestești? O faci numai din frică, sperînd că așa ai putea scăpa mai ușor? Dar atunci nu înțeleg *de ce* ți-e frică, nu înțeleg primejdia de care vrei *să scapi*...“ [cursivele îi aparțin lui Eliade; S.A.]. Aici „Fărîmă pălise și mai mult și-și mîngîia în neștire genunchii, dar nu îndrăzni să mai spună ceva“ (p.142; citez din ediția de *Proză fantastică* de Mircea Eliade, Editura Fundației culturale, 1991, vol.III). Fărîmă cade într-o tăcere absolută, el care pînă atunci nu se oprea din vorbit și din scris, și face apoi un colaps la sfîrșitul capitolului 8. La fel, în capitolul 9, în fața reconstrucției „faptelor reale“ de către nr.1 și nr.3, Fărîmă suspină, își ia capul între mîini, tace și mai poate povesti, în șoaptă, doar visul Oanei înainte de nuntă, vis pe care anchetatorii îl cunoșteau deja din povestirile lui scrise. Interesant este, deci, faptul că naratorul explicit își încetează narațiunea, retrăgîndu-se în tăcere, exact

atunci cînd ascultătorul, sau lectorul implicit, își încetează de asemeni funcția tradițională, luînd *el* cuvîntul. Cele două funcții – narațiunea/lectura, vorbirea/tăcerea – sînt deci cuplate, dar prin inversare: cînd unul vorbește, celălalt tace, și viceversa. Lipsește tocmai simultaneitatea funcțiilor, dialogul, interacțiunea, calitatea de interlocutori a vorbitorilor. Actul narațiunii nu este, cum pare o vreme, o situație „democratică“ de comunicare între locutor și alocutor, ei nu aparțin aceluiași univers narativ, care ar fi putut crea, teoretic, o punte – mirajul povestirii – între două lumi politic diferite, dacă nu chiar ostile. Nu, actul narațiunii este autoritar – „taci tu că vorbesc eu“ – și este o luptă pe înfundate între un manipulator (Fărîmă) și niște prezumtivi manipulați care refuză manipularea, între o voință rece de-a smulge informații utile (politic), la anchetatori, ascunsă o vreme de zîmbete false, și inteligența caldă a naratorului care se preface că le crede, dar în fapt rezistă manipulării acestora și le povestește istorii care nu le ajută substanțial ancheta. Jocul dublei manipulări este reciproc și de ambele părți există o agendă secretă. El ține primele opt capitole și sfîrșește în capitolul al 8-lea cu „de-mascarea“ ambilor jucători: a lui Fărîmă de către Anca Vogel și a acesteia de nr. 1 și nr. 3. Fărîmă se prăbușește ca narator explicit, dar prăbușiri au loc și de partea cealaltă. Am putea spune că de partea narat*a*rilor – și sînt mulți în raport cu narat*o*rul unic, Fărîmă – se generalizează treptat conflictul – remarcat mai sus – între ceea ce am putea numi instanța *implicită* a anchetatorului la nivel [*n*] și instanța *explicită* a anchetatorului la nivel [*n-1*]: Dumitrescu, numai zîmbete la mesele pe care le ia la Borza acasă, îl ține sub observație și-l „demască“ fără cruțare cînd are probe; la fel – presupunem – s-a întîmplat în culise între Economu, respectiv Anca Vogel, și Dumitrescu, care le-a adus informații folosite de ei, după aceea, în scop propriu, și la fel au acționat nr. 1 și nr. 3 în raport cu Economu și Anca Vogel.

Dacă capitolele 9 și 10 aduc răsturnări spectaculoase, ce se întîmplă în ultimul capitol, al 11-lea? Mai întîi, a trecut din nou timp, nu știm cît, de la cererea expresă a anchetatorilor nr. 1 și

nr. 3, de la sfîrşitul capitolului precedent, de-a afla care este identitatea actuală a lui Lixandru, identitate pe care, cred ei, doar Fărîmă o poate recunoaşte. Ne aflăm deci în faţa unui al doilea interval, vid, de timp, după cel dintre capitolele 8 şi 9. Nu ni se spune însă ce a urmat cererii: a acceptat Fărîmă, sau nu, să le divulge anchetatorilor identitatea lui Lixandru? Cu alte cuvinte, acţionează Fărîmă acum independent, sau în numele anchetatorilor 1 şi 3? Nu ştim. Cînd falsul Borza îi povesteşte o întîmplare din vremea şcolii – inexistentă în carte anterior – institutorul reacţionează evaziv, întrebîndu-se dacă aceasta a avut loc într-adevăr. Reacţia pare a trimite la acuzaţia Ancăi Vogel cum că el ar fi născocit toate acele povestiri. Cu alte cuvinte, Fărîmă, care, probabil, ştia că Borza a murit şi că deci interlocutorul lui este un impostor, se dezice de calitatea lui de martor, inerentă naratorului explicit, şi reacţionează ca narator implicit care are dubii asupra veracităţii faptelor povestite de naratorul explicit. Dar, prin chiar această – din nou jucată – sinceritate, el invită pe interlocutor la confirmarea veracităţii. Totul se învîrte, cu alte cuvinte, în jurul unei *parole*: Fărîmă se plimbă acum, ca şi mai înainte, pe strada Mîntuleasa şi intră în vorbă cu trecătorii, îi întreabă mereu cît este ceasul şi le spune că la acea oră – „doua şi un sfert, două şi jumătate" – are o întîlnire. Este clar că aşteaptă răspunsul adecvat la această deschidere, parola. Falsul Borza nu o dă, Fărîmă, deci, pleacă. Revin la cele spuse anterior: institutorul este clar în căutarea lui Lixandru, eventual şi a lui Darvari. Nu altceva a făcut el de la începutul romanului, cînd Fărîmă a intrat în vizuina Securităţii, încă din primul capitol cînd păşeşte tam-nisam în apartamentul lui Borza. Darvari, poate şi Lixandru, plecaseră probabil în Rusia, precum, în istoria reală, unii comunişti, din nevoie sau din idealism, precum chiar soţii Ana şi Marcel Pauker (!) care ajung la începutul anilor '30 la Moscova. Ana se reîntoarce în 1934 în România, Marcel rămîne în Rusia şi este executat acolo de Stalin în 1938 (cf. *Dosarele istoriei*, 1997, nr. 8, p. 6-7). A fi voit să plece *spre* Rusia, în 1930, chiar dacă nu a ajuns acolo, însemna că Darvari era foarte probabil amestecat în activitatea PCR, iar a-şi fi schimbat identitatea, prin 1931-1932, cum se

spune în capitolul 10 al romanului, putea însemna că Lixandru trecuse în ilegalitate. Știa, ori bănuia Fărîmă acest lucru? Imposibil de descifrat din carte de ce întreprinde bătrînul această căutare a lui Lixandru infiltrîndu-se – cum să-i spun altfel? – în Securitate. Stilul lui narativ, minimalismul sau maximalismul reacțiilor lui, numai așa pot fi explicate. Dacă soarta unui Economu, chiar a Ancăi Vogel, nu îl interesează, remarcile „deconspiratoare" ale acesteia sau ale numărului 1 și numărului 3 lovesc la țintă și-l fac să se teamă pentru el, dar și pentru faptul că acțiunea de căutare a lui Lixandru trebuia astfel să ia sfîrșit. Actul narativ încetează deci în momentul în care el nu mai poate produce efectul scontat. Din capitolul 11 încolo, Fărîmă își continuă însă acțiunea, o dată cu schimbarea strategiei: nu narațiunea euforică ci tăcerea meșteșugită, provocarea situației în care o parolă să fie spusă și să ducă deci la o recunoaștere, este scopul lui Fărîmă acum. Acționează el în acest sens în numele Securității, sau numai cu acordul ei? Curios este – și aici am putea vedea chiar triumful bătrînului institutor – că la sfîrșitul capitolului 10, Securitatea îi dă lui Fărîmă exact sarcina pe care el și-o fixase de la început: regăsirea lui Lixandru! Dacă pînă acum Fărîmă acționa contra Securității, și deci cu mii de pericole, acum el o face cu binecuvîntarea ei, atitudine, am zice, tipică unui spion dublu, dacă admitem faptul, foarte probabil, că Fărîmă îl căuta pe Lixandru (și) pentru binele acestuia din urmă. Am putea vedea aici confirmarea reușitei manipulări a Securității de către Fărîmă, întreprinsă de el în capitolele 1-10. Cointeresarea Securității în acțiunea lui nu înseamnă de aceea, cred eu, că Fărîmă devine agentul ei, ci că Fărîmă se folosește de ea pentru a-și realiza propriul scop.

Concluzii

Romanul pare atunci centrat pe problema cum să obții scopul dorit într-o societate totalitară, nu pe întrebarea de ce să faci acest lucru. Nu *scopul* în sine al acțiunii pare să fie cheia romanului, ci *modalitatea* acțiunii. Mircea Eliade se ocupă, cred,

în acest roman de o cu totul altă problemă decît aceea care i s-a atribuit de o critică tradiţională obsedată de „dialectica fantasticului" (cum şi eu însumi am făcut-o, vezi mai sus!). Problema lui este cum să acţionezi într-o societate totalitară, ca intelectual, sau ca cetăţean care nu face parte din cadrele ei, pentru a-ţi atinge scopurile proprii, cognitive dar şi moral-metafizice, manipulînd acest totalitarism fără a te lăsa manipulat de el. Întrebarea este esenţială pentru toată perioada postbelică şi pentru toate dilemele intelectualităţii din acest timp. Exilatul Eliade regăseşte astfel obsesia, şi drama, intelectualilor din România, iar problematica ascunsă a romanului lui ajunge extrem de aproape de cea a multor scriitori „realişti magici" din anii şaizeci, ori a acelora dintre optzecişti, precum a lui Mircea Nedelciu, care şi-o pune într-o povestire de o cu totul altă factură textuală, dar referitoare la o problemă înrudită, anume ecoul acţiunii proprii şi posibilitatea de-a te opune ca aceasta să fie anexată de putere în scopuri (de manipulare) proprii. Intr-un fel, modernul Mircea Eliade şi postmodernul Mircea Nedelciu îşi pun aceeaşi problemă a *ecoului textului*: primul o face printr-un recurs la o întreagă mitologie a Bucureştiului, al doilea, direct, sarcastic, amar. Apologia naratorului ascunde o problemă politică mai adîncă: nu atemporala Şeherezadă îl inspiră pe Eliade, ci dorinţa mult mai arzătoare ca, deşi în exil, să inventeze un mod de supravieţuire în totalitarism alături de colegii săi din România. Ironiile că Eliade ar fi fost un naiv care, printre altele, a idealizat-o pe Ana Pauker, mi se par deplasate. Ca şi „naivul" Fărîmă, Mircea Eliade bate mult mai departe.

Din păcate, ajung la această concluzie după ce amîndoi Mircea nu mai sînt printre noi; o confruntare între cei doi nu mai este posibilă. Îmi rămîne de aceea doar să trimit la unele articole din *La modernité à l'Est. 13 aperçus sur la littérature roumaine*, Piteşti, Paralela 45, 1999, printre care şi cel despre Nedelciu, *L'écho et la résonance*, la p. 268-292, retipărit şi ca postfaţă la M. Nedelciu: *Aventuri într-o curte interioară*, Piteşti, Paralela 45, 1999, p. 723-742; articolul va apare în româneşte, sper, într-un viitor volum la editura Univers.

Mircea Eliade publică acest roman în 1968, anul de vîrf al liberalizării românești postbelice, dar și anul în care, cu 30 de ani înainte, Eliade fusese el însuși implicat într-o ciudată apropiere de mișcarea totalitară de-atunci, legionarismul. Ar fi tentant de văzut în *Pe strada Mîntuleasa* un ecou tîrziu al unei probleme care, poate, l-a marcat și pe tînărul Eliade: *cum să te porți tu, intelectual apolitic, urmărind anumite scopuri apolitice, în cadrul unei instituții/mișcări totalitare, fără a te lăsa absorbit de ea, dimpotrivă, folosind-o?* Romanul lui Eliade pare a sugera atunci că această manipulare a unei instituții politice, chiar totalitare, de către un individ aparent naiv, dar dotat cu o ascuțită inteligență „caldă“ (fantezie, umanitate, dar și luciditate), este posibilă și că, grație unor asemenea indivizi, recunoașterea și eventuala conlucrare cu alți asemenea indivizi excepționali, în scopuri mai înalte, deși nemărturisite, rămîn de asemeni posibile.

NARAȚIUNEA CONTRA SEMNIFICATULUI*

Dualismul creator al lui Mircea Eliade[1] – filosof, istoric al religiilor și scriitor – a trezit întotdeauna curiozitatea comentatorilor săi. Eliade însuși își înțelegea acest dualism, în *Jurnalul*[2] său, ca pe un fel de datorie: trebuia să rămînă scriitor în chiar momentele în care era și om de știință. Cele două laturi, diurnă și nocturnă, ale unui spirit complex îi asigurau echilibrul refuzînd să opereze alegerea? În continuare, același dualism ridică comentatorilor săi problema ierarhizării: ar trebui, deci, înțelese romanele și povestirile sale drept tot atîtea ilustrări ale tezelor susținute de către omul de știință sau, dimpotrivă, ar trebui să explicăm lipsa de interes a cercetătorului pentru metodologie, lipsă adeseori criticată, prin spontaneitatea scriitorului? Un răspuns pozitiv la prima întrebare ar explica interesul restrîns, purtat multă vreme, în Occident, operei literare a lui Eliade. Un răspuns pozitiv, însă, la cea de a doua întrebare ar justifica critica adusă „subiectivismului" omului de știință. Alți interpreți, în schimb, au înțeles raportul ca pe unul de solidaritate, deoarece atît omul de știință cît și scriitorul își propuneau același scop al cunoașterii, și anume explicarea dialecticii sacrului și profanului, povestirea unei întîmplări nefiind, deci, pentru Eliade o întreprindere în mod esențial deosebită de construirea unei argumentări științifice[3].

Dacă, în opinia mea, această din urmă ipoteză poate fi susținută, fără dificultate, la nivel tematic, trecerea neproblematică de la un tip de scriitură (științifică) la un alt tip de scriitură (literară) se întemeiază pe o înțelegere a textului pe care îmi este greu s-o accept. Pe de altă parte, este destul de ciudat să evidențiem în acest caz întîlnirea unei critici literare de

---

* *La narrazione contro il significato* a fost publicat în *Mircea Eliade e l'Italia*, a cura di Roberto Scagno e Marin Mincu, Milano, Editoriale Jaca Book, 1987, p. 297-311.

tip „tradițional“ care nu este interesată de specificitatea povestirii pentru că acordă atenție așa-numitei estetici a conținutului, cu o critică tributară lui Derrida, care nu este interesată de specificitatea discursului filosofic întrucît acesta îl reduce la cel literar!

Avînd în vedere faptul că eu nu împărtășesc nici una dintre cele două opinii, mi-am pus problema producerii semnificației în povestirea lui Eliade ca fapt în sine. Poate fi semnificația povestirii la Eliade redusă la anumite teme ce țin de istoria religiilor conform cu – presupusele – intenții ale autorului? Poate fi funcția naratorului redusă doar la transpunerea problematicii discursului filosofic în discurs literar? Acest gen de *intentional fallacy* a fost depășit de multă vreme de teoria literară, dar mi se pare că mai constituie încă punctul de plecare pentru anumiți comentatori ai lui Eliade.

II

Aș vrea să mă refer la ultima povestire publicată pe cînd Eliade mai era în viață: *La umbra unui crin*[4] care, după știrea mea, nu a fost tradusă în nici o altă limbă.*

Povestirea aceasta, ca și altele ale lui Eliade, relatează căutarea unei semnificații pierdute. Narațiunea debutează cu întrebarea pe care mulți români aflați în exil, în Franța, și-o pun asupra semnificației unei fraze rostite demult la București de bătrînul lor profesor, Flondor, despre care ei cred că și el se află, în prezent, în Franța. Elevii și prietenii săi – Mărgărit, Postăvaru, Eftimie și Tăușan își amintesc de fraza aceea: „ne vom revedea în Paradis, la umbra unui crin“ într-un moment în care fuseseră implicați într-o întîmplare ciudată. Prietenul lor mai tînăr, Valentin, descoperă că niște camioane ce trec noaptea pe șosea dispar fără urmă. Alți prieteni, Iliescu, inginer și spirit pozitiv, și Marcu, se așază la pîndă împreună cu Valentin, constată dispariția, povestesc întîmplarea la cafenea iar ziarul local publică toate zvonurile. Valentin, drept urmare, dispare (i se mai întîmplase și înainte), Iliescu nu e de găsit iar poliția începe să-i

* Pînă la data publicării acestui articol (S.A.).

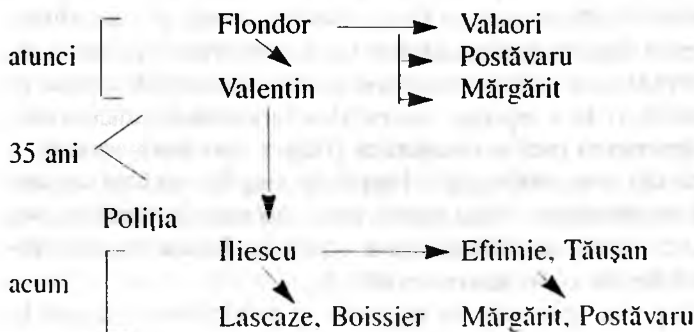
urmărească pe toţi românii implicaţi. Inspectorii de poliţie Lascaze şi Boissier, care sînt în relaţii de prietenie cu românii şi vorbesc limba acestora, par să accepte explicaţia dată de Iliescu – c-ar fi vorba de un sistem supersecret de camuflare – dar au aerul unora care ştiu mai mult decît atît. Îl caută pe Mărgărit pentru ca acesta să-i întrebe pe români dacă fraza rostită de Flondor, pe care ei au aflat-o de la Iliescu, ar putea avea o semnificaţie metaforică deosebită, dar care lor le scapă, cum ar fi sfîrşitul exilului şi întoarcerea în România: răspunsul spontan al românilor este negativ. Ulterior, Lascaze este înştiinţat telefonic că Iliescu tot nu este de găsit şi că se ştie că Valentin a fost primit de arhiepiscopul Parisului, căruia i-ar fi încredinţat un mesaj atît de important încît arhiepiscopul l-a sfătuit să se ducă să-l vadă pe Papă la Roma!

Un alt telefon, de data aceasta din partea lui Iliescu, transmite românilor un mesaj din partea lui Valentin: exilul lor se apropie de sfîrşit şi ei trebuie să fie pregătiţi pentru a încerca să înţeleagă cîteva dintre enigmele foarte simple de fiecare zi şi atunci vor pricepe de ce doar *unele* camioane dispar de pe stradă. Iliescu le mai spune că în ziua următoare el se va afla împreună cu Flondor într-o maşină în drum spre Basel, dar că se teme că Lascaze ar putea să îi aresteze. După plecarea lui Lascaze şi a lui Boissier, Eftimie încredinţează românilor şi restul mesajului lui Iliescu: de fapt, este vorba de o camuflare, dar, în acelaşi timp, şi de un semnal dat oamenilor avizaţi că ei sînt aleşii pentru o nouă Arcă a lui Noe. În vreme ce prietenii se privesc emoţionaţi, telefonul sună din nou, dar la capătul celălalt al firului nu e nimeni.

O precizare: întîmplările pe care le-am rezumat la început sînt reconstituite de grupul de prieteni reunit în apartamentul lui Mărgărit (Postăvaru venise la ei în mod special pentru a-i consulta în legătură cu fraza rostită de Flondor). S-ar putea spune, deci, că la începutul istorisirii, „intriga" şi „discursul", ca să folosim doi termeni consacraţi în naratologie de formaliştii ruşi, sînt diferite. Din momentul în care inspectorii francezi pătrund în scenă intriga şi discursul se suprapun. Dacă luăm în consideraţie doar intriga din povestire, deci cam ce-am spus eu în rezumatul pe care l-am făcut mai înainte, constatăm că aceasta este în mod deosebit „eliadescă". Apar toate temele dragi autorului: camuflarea, semne misterioase, explicaţii, „profană" şi „sacră",

date în paralel acelorași evenimente, hermeneutica unor întîmplări și fraze rostite altădată, Bucureștiul ca spațiu mitic, replica finală care pune totul din nou în discuție etc. Am putea vorbi pînă și de un manierism narativ ce atenuează patosul și poezia atît de intense în alte povestiri ale lui Eliade, de exemplu în *La țigănci*. De altfel, în cazul de față povestea este mai sobră: fără amnezii și personaje damnate (precum Leana în *Curte la Dionis)*, fără experiențe-limită, fără „ieșiri" din spațiu și timp, fără treceri neașteptate în moarte a vreunui personaj. De aceea mi se pare că, grație acestei sobrietăți a povestirii, discursul, organizarea povestirii cîștigă mai multă greutate în text decît intriga.

„Întîmplarea" care declanșează povestirea nu este o acțiune, ci o frază. În afara dispariției camionului (povestită, dar nu prezentată nemijlocit), în povestire nu se întîmplă nimic; aceasta nu este altceva decît o lungă conversație împărțită în mai multe „acte", ca în teatru, în funcție de intrarea în scenă (apartamentul lui Mărgărit) a diferitelor personaje. Personajele prezente pe scenă discută de mai multe ori despre semnificația celor spuse, altădată și în prezent, de personajele absente, enunțători ai mesajelor misterioase, Flondor, Valentin și Iliescu. La telefon, Lascaze ascultă ceea ce *i se spune*, iar Eftimie ascultă ceea ce îi spune Iliescu; celelalte personaje, precum și noi „cei din sală", aud numai rezumatele acelor mesaje. Discursul povestirii este clar dominat de o *comunicare amînată:* toate personajele transmit și interpretează, într-o înlănțuire neîntreruptă, mesaje enunțate de interlocutori din afara scenei:



La originea înlănţuirii, stă fraza lui Flondor, iar povestirea nu este decît efectul avalanşă pe care această frază îl produce pe parcursul (re)transmiterii ei. Operaţia aceasta nu este, de fapt, neutrală: mesajul *creşte* prin adăugirea ipotezelor emise de-a lungul înlănţuirii faţă de semnificaţia pe care acesta ar fi avut-o în momentul emiterii sale. Semnificaţia originară s-a pierdut; mesajul nu mai este semnificaţia, ci un comentariu la semnificaţie, mesajul devenind propriul său metamesaj.

Tehnica hermeneutică eliadescă, ştiută din alte povestiri – opoziţie între interpretarea profană, superficială chiar dacă uneori adevărată, şi interpretarea sacră, semnificativă, deşi neverosimilă – funcţionează perfect în cazul camioanelor dispărute, dar şchioapătă în cazul frazei rostite de Flondor: primul fapt fiind explicat în multe feluri, al doilea rămîne neexplicat pînă la capăt. Ce-a vrut, de fapt, să spună Flondor? De ce i-a spus-o la Bucureşti lui Valaori? De ce crede Postăvaru că este atît de important pentru el s-o ştie şi el (nu avea nici o legătură cu camioanele dispărute)? Nu ni se spune nimic despre toate aceste lucruri. Fraza nu ne va fi explicată, în timpul discuţiei, decît într-un mod negativ: ea nu este o metaforă.

III

A fost făcută mereu observaţia că filosofia lui Eliade, de inspiraţie fenomenologică, nu se împăca deloc cu semiotica. Comentatorii săi au citat de fiecare dată rezervele pe care el le-a manifestat faţă de structuralismul lui Lévy-Strauss. Eliade a recurs întotdeauna la fenomenologia şi structuralismul organic al lui Goethe şi le-a reproşat mereu structuraliştilor francezi moderni descrierea pură a structurilor şi lipsa unei hermeneutici, a unei căutări a semnificaţiei[5]. Faptul de a-şi fi exprimat această critică nu presupune, după opinia mea, aşa cum, pe nedrept, s-a crezut, că teoria semnificaţiei din opera lui Eliade nu este importantă pentru o dezbatere semiotică.

Am putea polemiza în legătură cu teoria semnificaţiei la Eliade: este aceasta o hermeneutică[6], este o semiotică? Anti-

pozitivismul lui Eliade ar trebui să ne determine să înclinăm spre primul termen, dezinteresul pentru istoricitatea semnificației, mai degrabă spre cel de al doilea. Dar n-are importanță! Mă voi referi în continuare la producerea semnificației, așa cum o înțelege Eliade și, pentru a o explica, voi recurge la cîțiva termeni din semiotică fără pretenția de-a-l „anexa“ la semiotică.

Hierofania, în teoria lui Eliade, se manifestă asemeni semnului: sacrul se ivește pe neașteptate în profan precum semnificatul în semnificant. Semnificant poate fi orice fel de obiect, eveniment, cuvînt etc., din lumea naturală sau socială; acesta, pe de altă parte, se aseamănă perfect cu obiectul etc., care *nu* este un semnificant, care, deci, nu semnifică. Prezența semnificatului, a sacrului, este cea care îl deosebește de acesta din urmă doar dacă ești un inițiat, un observator care îl percepe *ca* semnificat, care *știe* că este vorba de un semn și nu de un obiect oarecare. Dacă valența – sacră – a semnificatului caracterizează teoria semnificației la Eliade, mecanismul semnificării nu este altul decît cel explicat de Saussure. Teoria lui Eliade ar fi fost o mană cerească pentru Derrida (cum de nu și-a dat el seama?). Într-adevăr critica derridiană a semnului înțeleasă ca un concept metafizic este în acest caz pe deplin confirmată. Lumea semnificaților este, după Eliade, prin definiție eternă, neschimbătoare, ființează înainte și în afara semiozei, ontologic separată de lumea semnificanților. Observatorul profan nu are acces la lumea semnificaților, el nici nu știe, de altfel, că sub privirile lui se petrece o semioză, iar dacă ar bănui ceva nu i-ar recunoaște semnificatul, ar percepe doar un semnificant instabil. Inițiatul, însă, este cel care înțelege semioza, percepe raportul ce s-a instaurat instantaneu între semnificantul lumii naturale, profane și semnificatul sacru.

Văzute în acest context, cele două semne propuse pentru interpretarea personajelor prezente în *La umbra unui crin* au un statut diferit. Întîmplarea cu camioanele respectă dialectica sacrului și profanului așa cum o înțelege Eliade; cu alte cuvinte, conform unei terminologii de care eu mă voi folosi în continuare, întîmplarea aceasta beneficiază de un „preaplin semiotic“, ea poate deveni semnificativ interpretată după

multiple coduri: militar, politic şi religios. Din contra, fraza lui Flondor rămîne neexplicată, adică *dincoace* de semioză. Am putea introduce o diferenţiere între două situaţii non-semiotice: 1) semnificantul este atît de bine camuflat încît acesta nu este perceput ca semnificant; aş numi această situaţie „indiferenţă semiotică“, sau „non semioză“ propriu-zisă. Ea corespunde, după terminologia lui Hjelmslev, situaţiei în care continuum-ul lumii nu este divizat în unităţi discrete, „substanţa“ planului expresiei nefiind întotdeauna acoperită de o „formă“. 2) Un obiect este recunoscut ca semnificant (plierea formei s-a produs), dar nu poate fi legat de un semnificat, acesta fiind oscilant sau, altfel spus, rămînînd blocat dincoace de pragul producerii semiozei; deci, în acest caz voi vorbi de o „neîmplinire semiotică“. Propoziţia lui Flondor, în cazul lui Valentin şi, probabil, al lui Iliescu se află în poziţia de preaplin semiotic, dar rămîne pentru celelalte personaje din povestire, precum şi pentru cititor, în poziţia neîmplinirii semiotice. Pentru aceştia, trecerea prin bara dintre semnificant şi semnificat are loc în cazul camioanelor, dar nu şi cînd este vorba de fraza lui Flondor.

Saussure presupunea două cazuri: ori semioza nu are loc (indiferenţă semiotică), ori aceasta se produce legînd *un* semnificant (s) de *un* semnificat (S) (semioză normală). Povestirea lui Eliade pare să propună, în plus, două cazuri „deviante“: 1) unui semnificant îi corespund mai mulţi semnificaţi (preaplin semiotic); 2) semnificantul oscilează în mod liber (neîmplinire semiotică). Am putea alcătui un careu al semiozei, folosind termenul de careu în sensul propus de Greimas:

semioză normală	preaplin semiotic	$\frac{s}{S}$	$\frac{s}{S_1\ S_2\ S_3}$
sacră / profană			
neîmplinire semiotică	non semioză	$\frac{s}{?}$	s? S?

Eliade nu se arată interesat de cazul normal, probabil pentru că acesta constituie semioza profană propriu-zisă. Preaplinul semiotic, dimpotrivă, îi stîrneşte interesul pentru că acesta evidențiază irupția sacrului în profan.

Problema teoretică de ordin mai general pe care o pune teoria lui Eliade semioticii este următoarea: să presupunem că avem o „hipersemiotizare“ a unui obiect şi o stimultaneitate de izotopii diferite; ce se întîmplă, însă, dacă izotopiile în cauză aparțin unor universuri discursive total diferite, de-a dreptul contradictorii, incompatibile? Ruptură, discontinuitate a semnificatului: cu aceşti termeni ne-am familiarizat datorită lui Freud. Decodificarea religioasă a unui simbol operată de un istoric al religiilor ar putea, într-adevăr, să fie comparată cu cea a psihanalistului: în aceste două cazuri, *un* semnificat este dat ca fiind mai profund sau mai înalt, deci, mai „adevărat“ decît ceilalți: aceştia nu vor fi excluşi, ci doar devalorizați. Există, însă, şi diferențe importante: în vreme ce istoricul religiilor conferă semnificaților o valoare ontologică, universală, psihanalistul nu-şi arogă astfel de pretenții, nu pretinde, cu orice preț, că ar putea circumscrie astfel de valori; adevărurile descoperite de el sînt esențiale în primul rînd pentru subiectul analizat.

Ipoteza unei posibile noi arci a lui Noe nu anulează celelalte explicații ale întîmplării cu camionul, dar le conferă acestora statutul de adevăruri „locale“ nevinovate, puțin cam simpliste: prima explicație, însă, are o valoare umană, spirituală, cu vocație universală, pe care celelalte nu o au. Nu împărtăşesc opinia lui Matei Călinescu[7], care pleacă de la cea a lui Ricoeur pentru a-l plasa pe Eliade în afara „hermeneuticii suspiciunii“, reprezentată de Freud, Marx şi Nietzsche, Eliade fiind, dimpotrivă, un „hermeneut al încrederii“. Mi se pare că actul hermeneutului este întotdeauna unul al „suspiciunii“ (de altfel, aş fi tentat să-i acord acesteia, mai degrabă, o conotație pozitivă); el se produce tocmai pentru că sensul literal, aparent, al unui cuvînt, al unui eveniment nu-l mulțumeşte pe interpret şi îl induce pe acesta să cerceteze ce se află „în spate“ sau „sub“. Eliade, la fel ca ceilalți trei autori, dar din motive diferite, nu acceptă sensul literal ca pe singurul semnificat al unui cuvînt sau al unui eveniment anume:

dacă ar face acest lucru, s-ar lăsa „prins" în lumea profanului şi întreaga hierofanie care face vizibil semnificatul „tăinuit", „camuflat" de ordinea sacră, ar deveni din această cauză imposibilă. Eliade constată, la fel de bine ca şi ceilalţi autori, polivalenţa şi eterogeneitatea semnificatului dar consideră că este dator să meargă mai departe şi să recupereze sensul profund.

Să revenim la careul semiozei. Dacă indiferenţa semiotică defineşte, după Eliade, condiţia omului modern care nu mai este în stare să recunoască un semn, deci o hierofanie, neîmplinirea semiotică ar fi un fel de „semi-cădere" în profan, amnezia de care omul modern poate fi vindecat. Ce-a uitat amnezicul, să spunem Adrian, din *În curte la Dionis?* El îşi aminteşte, de exemplu, semnificantul, o întîlnire de la ora 4.30, dar nu şi semnificatul, persoana cu care are întîlnirea şi nici despre ce ar trebui să discute. A uitat chiar mai mult: circuitul, contextul social şi evenimenţial din care această întîlnire face parte. În vreme ce Adrian rătăceşte prin hotel, dă peste un soi de mafiot, Orlando, căruia i se plînge că s-a rătăcit în circuit şi nu mai este în stare să iasă din el. Voi mai spune că Adrian nu a uitat doar semnificatul întîlnirii, dar chiar şi codul care ar putea produce un astfel de semnificat. Cît timp codul este activ sau ştiut, semnificatul care lipseşte poate fi re-produs, re-descoperit, re-inventat. Este ceea ce încearcă, în zadar, inspectorii francezi în *La umbra unui crin* în momentul în care îi întreabă pe români dacă sînt la curent cu codul metaforic conotativ (ar fi spus Barthes), sau modalizarea secundară, adică o codificare culturală, nu lingvistică (ar fi spus Lotman), despre expresia pe care francezii cred c-o înţeleg în româneşte numai la nivel denotativ, primar. Românii sînt categorici: nu există nici un cod secundar în cultura română care să poată să producă semnificatul pe care ei îl caută.

În această situaţie, cred că începe să se contureze, după Eliade, semnificatul religios. Nu este secundar, ci terţiar; nu este produsul unei codificări secundare pentru că aceasta este de natură culturală, comunitară şi, deci, cel puţin în principiu, accesibil tuturor vorbitorilor culţi. Semnificatul religos nu este semnificatul enunţat de o biserică sau alta (şi atunci ar fi tot de natură culturală), ci are un sens ezoteric, rezervat iniţiaţilor.

celor care pricep că este vorba de o hierofanie. Un sens sacru nu poate fi produsul unui cod, social prin definiție, ci al unei intuiții personale, fulgerătoare. Am putea, deci, defini specificitatea semnificatului sacru în comparație cu semnificații profani din „preaplinul semiotic": primul nu este produsul unui cod, ceilalți, în schimb, sînt rezultatul acestuia. Iar, dacă preferăm, am putea spune că există un cod al sacrului, dar că acesta este dat unui univers de discurs perfect închis, imposibil de tradus în codul unui alt univers. Fărîmă, din *Pe strada Mîntuleasa*, Ieronim, din *Uniforme de general*, au aerul că ei cunosc un astfel de cod, la fel de bine ca Flondor, Valentin și Iliescu din *La umbra unui crin*, dar ei nu știu să-l transmită, nu pot să numească semnificatul în cauză prin codul secundar sau primar al limbii.

În mod paradoxal excesul și neîmplinirea semiotică se aseamănă între ele prin faptul că nici prezența, în primul caz, nici absența codului terțiar, îl al doilea caz, nu pot fi formulate ca atare. Diagonala sacră se realizează în careul semiozei *numai* pentru cei care o (re)cunosc, dar nu și pentru profani. Am spune că Eliade îi „scuză" – ironic – pe semioticienii care, ignoranți ca oricare alți profani, nici măcar nu bănuiesc complexitatea semiozei și reduc careul la diagonala profană: cealaltă diagonală, aceea care leagă semioza normală de non-semioză. Reproșul lui Eliade adresat structuraliștilor ar putea fi, deci, reformulat astfel: nu este vorba de faptul că structuraliștii nu sînt interesați de problema semnificatului în general (un astfel de reproș ar fi absurd), ci este vorba de faptul că ei nu sînt interesați, sau nu percep, pozițiile sacre ale careului semiozei. În fine, o problemă de ordin mai general, pe care n-o voi trata în acest context, este următoarea: dimensiunea sacră ar fi singura dimensiune ce-ar putea să apară pe diagonala suplimentară a careului? Sau este vorba de o valorificare violentă a *unui* sens, definitoriu pentru un univers închis al discursului, care în acest fel marginalizează, devalorizează oricare *alt* sens comun și/sau accesibil și altor universuri? Semnificatul este într-adevăr din punct de vedere ontologic unic sau este vorba de o *sacralizare* a *unui* semnificat și de devalorizarea tuturor celorlalți semnificați posibili, considerați profani? Un astfel de proces ar putea avea loc și în

alte universuri închise ale discursului, drept marcaj al unui raport de putere definitoriu pentru aceste discursuri. Psihanaliza, anumite ideologii extremiste, toate dogmatismele, nu produc, oare, fiecare în felul lor un anumit gen de „sacru“ în opoziţie cu un anumit gen de „profan“?

Povestitorii lui Eliade suferă de paradoxul citat mai înainte. Nici cei care cunosc semnificatul sacru, nici cei care nu-l cunosc, dar îi suspectează existenţa, nu-l pot enunţa ca atare. Primii sînt în măsură doar să semnaleze că povestirea lor înseamnă ceva mai mult decît sensul ei literal. Altfel spus, povestirile lui Eliade spun *că* ele semnifică, dar nu spun *ce* semnifică. Eliade[8] însuşi a protestat împotriva tendinţei unor comentatori care vedeau în povestirile sale teorii filosofice, uitînd că acestea nu sînt simboluri de descifrat, ci lumi posibile. Iată de ce aproape toate replicile din finalul povestirilor sale (a se vedea mai ales *Tinereţe fără bătrîneţe)* repun în discuţie semnificatul propus. S-a manifestat şi tendinţa ca nesiguranţa, nehotărîrea din finalul povestirii să fie interpretate ca normă a genului fantastic după cum fusese propusă de Todorov.

Eu cred că aici este vorba mai degrabă de o normă a semiozei sacre aşa cum o propune Eliade: semnificatul sacru *nu poate* fi numit pentru că atunci acesta ar deveni profan. Dacă povestirea propune un semnificat sacru, atunci este de datoria ei să-l destrame mai tîrziu şi să refacă enigma iniţială. A fost făcută, pe bună dreptate, observaţia că sensul unei povestiri la Eliade este constituit ca o nouă povestire. *Pe strada Mîntuleasa* este un exemplu de intertextualitate iar Fărîmă, un narator perfect, care nu numeşte niciodată şi amînă întotdeauna semnificatul căutat. (După Derrida, nu putem ieşi niciodată din această situaţie.) Voi spune chiar mai mult, că funcţia naratorului la Eliade nu este aceea de-a povesti o întîmplare care să înainteze spre producerea *unui* sens ultim, funcţia lui este, dimpotrivă, aceea de-a face să amîne şi să destrame toţi semnificaţii propuşi, să împiedice cristalizarea unui sens sacru, pe care l-ar putea numi ca atare[9].

Să vedem mai îndeaproape *La umbra unui crin*. Am observat că întîmplarea are la bază enigme pe care nu le elucidează.

Discursul, textul însuşi urmăreşte o evidentă strategie a ambiguităţii. Personajele se contrazic tot timpul, mai mult decît atît, îşi retrag la tot pasul ipoteza sau afirmaţia abia făcută. În text se văd două mişcări contradictorii care-l străbat în permanenţă: înainte (propunerea semnificatului), înapoi (retragerea acestuia).

Să dăm cîteva exemple. Mărgărit, Postăvaru şi Eftimie, la începutul povestirii[10], îşi amintesc că cel care le-a spus pentru prima oară celebra frază despre crin a fost Flondor în timpul unei discuţii cu prietenul său Valaori. Mărgărit spune că se pare că Flondor a dispărut după război iar Valaori a murit în închisoare; *unii* spun că Flondor a murit, *alţii* că a fugit în străinătate, dar *nimeni* nu ştie nimic sigur. Eftimie precizează în continuare că Valentin *pretinde* că l-a văzut pe Flondor, dar că nu vrea să povestească unde şi cum pentru că nimeni nu i-ar da crezare. Eu însumi nu mai înţeleg *nimic*, mărturiseşte Eftimie, pentru că toate astea mi le-a povestit Iliescu. Eftimie continuă să povestească istoria cu camioanele pe care tot de la Iliescu o ştie. În momentul în care Mărgărit întrerupe istorisirea acestei dispariţii, considerată adevărată, exclamînd „este extraordinar", Eftimie afirmă „Este şi părerea mea, *dar* Iliescu..." şi continuă cu expunerea rezervelor exprimate de Iliescu şi cu ipotezele de ordin tehnic şi militar, la care mai adaugă „...şi aici Iliescu a folosit termeni de ordin tehnic pe care eu *nu* i-am înţeles". Şi aşa mai departe. Mai tîrziu vine rîndul inspectorilor francezi să discute cu românii[11]. Lascaze vorbeşte la telefon (cu cine?); nu-şi ascunde *surprinderea* în vreme ce-şi ascultă informatorul, faţa i se destinde şi exclamă „Perfect!" şi se uită la Boissier cu înţeles. Va spune mai apoi celorlalţi, care îl privesc cu nerăbdare, că veştile sînt bune, dar că lucrurile se complică tot mai mult. „Tot ceea ce pot să vă spun" este că Valentin a fost primit de arhiepiscopul Parisului, dar el, Lascaze, nu ştie cum de-a reuşit Valentin să pătrundă pînă la acesta. Excelenţa sa a dat un telefon unei „personalităţi importante", dar Lascaze *nu* este în măsură să mai dea şi alte amănunte. Excelenţa sa ar fi spus, după discuţia avută cu Valentin, că nu are nici un motiv să se îndoiască de existenţa lui Flondor; noi o să ştim mai tîrziu, adaugă Lascaze,

unde, în ce țară trăiește acum Flondor... Cît despre camioane, este o enigmă ce urmează a fi descifrată, din acest moment, de *alte* instanțe. În cazul în care noi, cititorii, am fi tentați să interpretăm acest text ca pe un raport tipic al unui inspector de poliție, Eliade ne face să citim raportul „neprofesional" pe care Eftimie îl dă după discuția de la telefon cu Iliescu: textul este plin de expresii de genul: „dacă am înțeles bine", „am înțeles însă...", „vă rog, nu mă întrerupeți, că nu mai înțeleg nimic" etc.

Exemplele ar putea fi mai multe. Este evident, cred, că este vorba de un fel de a povesti în general, de o scriitură, și nu de „bîlbîieli" ale unui narator sau altul, explicabile din motive personale. Pot fi individualizate diferite figuri retorice prin care naratorul amînă pe mai tîrziu dezvăluirea sensului și pe care le folosește în orice situație. Acestea subliniază la nivelul discursului imposibilitatea alegerii potrivite a interpretării la nivelul intrigii.

Dezangajarea naratorului: nu este sigur de ceea ce spune, ia bucuros în considerație argumentele pro și contra diferitelor ipoteze avansate, dar nu se angajează niciodată în susținerea acestora pînă la capăt. Nu este sceptic, nu este nici militant, pur și simplu caută. Meseria lui, s-ar putea spune, este aceea de-a interpreta semnele și nu aceea de a proclama adevărul. Nu este un profet, nu este decît secretarul sau comentatorul unui locutor străin ce-ar putea fi adevăratul profet, și totuși nu este prea convins nici de acest lucru.

Opacitatea. Orice narator va cita la rîndul său pe un alt narator, fiecare cuvînt este îmbibat de cuvintele altora și, deci, fiecare discurs este, în cele din urmă, un discurs indirect. Ceea ce ține de un astfel de discurs, însă, cum bine știm de la Frege și Quine, este opacitatea lui: adevărul enunțurilor citate este mai întotdeauna indecidabil. Eftimie spune că Iliescu i-a spus că Valentin i-a spus că l-a văzut pe Flondor: adevărul enunțului lui Eftimie depinde numai de faptul că Iliescu a spus sau nu enunțul în cauză; adevărul enunțului lui Eftimie depinde de un act de limbaj, enunțarea de către Iliescu a enunțului său, dar nu și de conținutul propozițional al enunțului. Chiar dacă enunțul lui Iliescu este fals, în cazul în care Valentin, de exemplu, nu i-a

spus niciodată nimic despre Flondor, chiar dacă Iliescu minte, el, Eftimie, spune adevărul: Iliescu i-a spus, de fapt, că Valentin etc.; mesajul înglobant va fi adevărat independent de cît adevăr conține mesajul înglobat. Altfel spus, orice enunțător care citează un alt enunțător își poate restrînge propria responsabilitate la transmiterea corectă a unui alt enunț și refuza orice responsabilitate referitoare la conținutul acestuia. Adevărul este neîncetat împins către sursa lanțului comunicării. Discursul devine tot mai opac: fiecare narator în plus îngroașă textul și face ca adevărul mesajului originar să rămînă nedecis.

Oralitatea. Nu numai adevărul acestui mesaj rămîne nedefinit, dar și sensul său. În urma nenumăratelor citări la care mesajul a fost supus, acesta se regăsește îngroșat, deformat, de nerecunoscut, asemeni unei fresce vechi acoperite de straturi de culoare adăugate de pictorii ce s-au perindat ulterior. Voi recurge totuși la metafora oralității: un adevăr trecut din gură în gură se va deforma. Chiar dacă primul vorbitor, și tot ce-a spus el, este cunoscut, contextul, referirea, funcția enunțului său, întreg cîmpul pragmatic al semnificării au dispărut sau au fost modificate de-a lungul lanțului comunicării.

Este, de fapt, și definiția oralității. Locutorii nu renunță doar la responsabilitatea legată de adevărul enunțului retransmis, ci își exprimă și atitudinea față de sensul acestui enunț sau a enunțării sale de către locutorul citat. „Zumzetul" subiectivității crește neîncetat de-a lungul lanțului: fiecare retransmitere este un comentariu, o interpretare. Iliescu, fiind inginer, folosește termeni tehnici pe care Eftimie mărturisește că nu-i înțelege. Ignoranța sa îngroașă mesajul cam tot pe atît pe cît, de exemplu, în povestirea *În curte la Dionis*, îl îngroașă ciudata desfășurare de forțe pentru a afla ceva despre Adrian. Termenul de oralitate pe care îl folosesc aici are și menirea de a sublinia absența, din povestirile lui Eliade, a mesajelor scrise. Fărîmă, de exemplu, își scrie „amintirile", dar, cu toate acestea, noi le cunoaștem din povestirile sale orale de la Securitate, pentru care nu recurge la izvoare scrise. Ar trebui să verificăm înainte de a generaliza, dar mi se pare că personajele lui Eliade înțeleg semnele întotdeauna în sensul metaforic al cuvîntului (lumea ca scriitură) și nu în cel

care le este propriu. Oralitatea este legea acestei lumi: unitatea ei de comunicare este mesajul oral, povestirea, nu textul scris. Funcţionarea oralităţii este conştient folosită de către Eliade pentru a „îngroşa" un text. Naratorii lui povestesc întîmplări, dar retează orice posibilitate de a verifica, mai tîrziu, adevărul, precum şi sensul mesajului originar. Oralitatea face legea textului la Eliade, un text, totuşi, scris. Este un motiv în plus pentru susţinerea afirmaţiei că aceste texte au o viaţă de sine stătătoare şi nu pot fi reduse la ilustrarea ideilor lui Eliade.

Figurile retorice prin care se realizează amînarea sensului în opera literară a lui Eliade sînt mai numeroase, dar mi se pare că cele precizate aici răspund scopului propus şi că ele mă îndreptăţesc să încerc să trag nişte concluzii[12].

V

Textele literare ale lui Eliade nu au menirea de a revela ceva, de a da o explicaţie lumii sau de a demonstra dialectica sacrului şi a profanului. Aş spune că au, mai degrabă, menirea de-a împiedica această revelare (oricum sugerată), că au menirea – paradoxal – de a demonstra cum şi de ce această revelaţie devine imposibilă. Fiecare nuvelă este povestea unui insucces în a da o explicaţie univocă enigmei puse la început. S-ar putea, desigur, susţine că dialectica sacrului şi profanului este ilustrată aici în mod negativ, dar mi se pare că aceasta ar fi o lectură forţată a respectivelor texte. Iată motivul pentru care am propus termenul de neîmplinire semiotică, un termen, după mine, neutral. Personajele lui Eliade „simt" intuitiv că un anumit cuvînt sau obiect dat este semnificantul a ceva, dar nu reuşesc niciodată să formuleze acest semnificat. Dacă reuşesc, „dispar" imediat, trec dincolo, devin absenţii ale căror mesaje trebuie să fie din nou interpretate de celelalte personaje, care sînt prezente. Continuitatea povestirilor de după război cu anumite scrieri din tinereţe (*Secretul doctorului Honigberger*, *Nopţi la Serampore*) se impune. Pe de altă parte, gîndirea lui Eliade ar putea fi apropiată de cea a poetului şi filosofului român pe care el îl admira atît de

mult, Lucian Blaga, şi care, de asemenea, considera că menirea lui este să mărească, nu să distrugă misterele lumii.

Dualitatea lui Eliade îmi apare, deci, ca o profundă contradicţie creatoare: filosoful, omul de ştiinţă are tendinţa să explice lumea, să redescopere sensul sacru tăinuit în profan analizînd producerea semnificaţiei atît în textele vechi cît şi în comportamentul de fiecare zi al modernilor. Scriitorul, naratorul, dimpotrivă, constată descoperirea semnificaţiei sacre cu ajutorul unor „norocoşi“ care, din cauza acestei descoperiri, dispar chiar de pe pămînt, dar mai constată şi dificultatea celorlalţi de a-i urma şi de a-i înţelege. Povestirile lui Eliade propun patru poziţii ale semnificaţiei, dintre care numai cea de a doua, preaplinul semiotic, înregistrează semnificaţia sacră, ca atare, alături de semnificaţia sau semnificaţiile profane. Semnificaţia sacră este fructul unui cod pe care l-am considerat terţiar pentru că acesta nu poate fi transcodat şi nu face parte dintre codurile culturale secundare. În povestirea noastră, semnificatul sacru este perceput de unul sau cîţiva iniţiaţi, Flondor, Valentin, Iliescu, dar care nu pot numi acest semnificat şi doar îl semnalează prin povestirile lor opace. A doua categorie de personaje eliadeşti, interpreţii, se găsesc în postura neîmplinirii semiotice: ei nu reuşesc să surprindă semnificatul sacru în ciuda unui efort stăruitor de interpretare a povestirilor iniţiaţilor şi povestesc de aceea acest insucces în propriile lor povestiri. Celelalte personaje, profanii, ocupă poziţiile semiozei normale şi a nonsemiozei şi cei mai mulţi dintre ei nu înţeleg nici succesul unora, nici insuccesul celorlalţi.

Nuvelele lui Eliade povestesc despre insuccese prezente şi succese trecute. Povestitorul nu-l urmează pe omul de ştiinţă în efortul universal al cunoaşterii; ei se află mai degrabă în tabere diferite, unul în cea a învinşilor, altul în cea a învingătorilor. Naratorul caută adevărul găsit de omul de ştiinţă, dar rămîne suspendat în lumea sa intermediară între sacru şi profan în apropierea unei semnificaţii presimţite, dar care se arată a fi pentru totdeauna inaccesibilă şi incomunicabilă: el povesteşte despre nenorocul de-a nu fi în stare să spună ceea ce, de fapt, ştie. Naratorul este de două ori mai nefericit decît omul de ştiinţă. Imaginea lui nocturnă este ficţionalizarea îndoielilor

omului de ştiinţă, precum şi ale spaimelor creaţiei, este imaginea omenescului sfîşiat de pe chipul senin al omului de ştiinţă.

NOTE

1. M. Girardot, *Imagining Eliade: A Fondness for Squirrels*, în M. Girardot, M. Linscott Ricketts (eds.): *Imagination and Meaning*, The Seabury Press, New York 1982, p. 1. Seymour Cain, *Poetry and Truth*, în M. Girardot, M. Linscott Rickets (eds.), *op. cit.*, p. 87-103. A se vedea şi H. P. Duerr (Hsgb): *Die Mitte der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt, 1984.

2. M. Eliade, *Fragments d'un journal*, Gallimard, Paris, 1973.

3. D. Allen, *Phenomenological Method and The Dialectic of the Sacred*, în M. Giradot, M. Ricketts (eds.): *op. cit.*, p. 70-81. A se vedea şi D. Allen, *Mircea Eliade et le phénomène religieux*. Payot, Paris. 1982.

4. *Ethos*, 5 (1984), p. 74-91.

5. M. Eliade. *L'épreuve du labyrinthe. Entretiens avec C. H. Rocquet*, Belfort, Paris, 1978, p. 162.

6. A. Marino, *L'Herméneutique de Mircea Eliade*, Gallimard. Paris. 1981.

7. Matei Călinescu, *The Function of the Unreal* în M. Girardot, M. Linscott Ricketts (eds.), *op. cit.*, p. 138-161. M. Călinescu pune accentul pe opoziţia dintre demitologizarea lumii de către hermeneuţi suspicioşi şi remitologizarea lumii de către Eliade ca hermeneut încrezător: eu pun accentul în acest eseu pe opoziţia dintre semnificatul ascuns şi semnificatul manifest, opoziţie operantă, cred, pentru toţi hermeneuţii.

Vezi, pentru o eventuală confruntare dintre Eliade şi alţi hermeneuţi, mai ales romantici germani, volumul lui Tz. Todorov. *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977.

8. M. Eliade, *Fragments d'un journal*, p. 550.

9. Faptul că naratorul ascunde adevărurile sugerate a fost notat, de altfel, de E. Simion, *Postfaţă*, în M. Eliade: *În curte la Dionis*, Bucureşti. 1981.

10. *Ethos*, p. 81-82.

11. *Ethos*, p. 86-88.

12. Vezi şi introducerile mele la următoarele volume: M. Eliade. *La ţigănci şi alte povestiri*. EPL. Bucureşti 1969: M. Eliade. *De Mîntuleasastraat*, Meulenhoff. Amsterdam 1975: M. Eliade. *Andronic et le serpent*, Paris. Cahiers de l'Herne. 1979.

Traducere de MARA CHIRIŢESCU

SPRE O EXAMINARE FILOSOFICĂ A OPEREI LUI MIRCEA ELIADE*

Aş vrea să adopt în acest articol punctul de vedere al unui filosof care îşi pune două întrebări: 1. care este teoria sensului, după Mircea Eliade, cum s-a constituit şi ce loc i se poate atribui în filosofia modernă? 2. Cum se poate interpreta această teorie astăzi?

Fenomenologia lui Eliade

Teoria sacrului a lui Eliade o preia în mare pe cea a lui Rudolf Otto. La întoarcerea din India în România la începutul anilor '30, Eliade exprimă esenţa intuiţiilor sale din cursul acestui deceniu; ele vor fi reluate, dezvoltate şi extinse după război într-o atmosferă intelectuală total diferită, cea a Parisului.

Anii '30 sînt dominaţi în Europa de fenomenologia lui Husserl, de Heidegger, şi de filosofia limbajului, dar şi de marea influenţă a lui Rudolf Otto. Acesta moare în 1937; în 1917 scrie *Das Heilige*. Să amintim cîteva date ale altor publicaţii care au marcat anii dinaintea primului război mondial şi pe cei dintre războaie. Durkheim a publicat *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* în 1912, Freud *Totem şi tabu* în 1913. în acelaşi timp în care Saussure preda cursul de lingvistică generală la Geneva (1906-1911, publicat în 1916), Peirce scria scrisorile către Lady Welby (între 1903-1911, dar publicate mult mai tîrziu) iar

---

* Publicat în *Confronto con Mircea Eliade. Archetipi mitici e identità storica*, a cura di L. Arcella, P. Pissi, R. Scagnio, Milano, Jaca Book, 1998, p. 401-417. Cum articolul a fost citit în franceză la un colocviu despre Eliade la Bergamo, toate citatele vin din ediţiile franceze ale lui Husserl şi Heidegger.

Husserl îşi publica *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* (1913) (el publicase *Logische Untersuchungen* în 1901), scrise în 1929. *Meditaţiile carteziene* vor fi publicate în traducere franceză de Levinas în 1931, iar în germană abia în 1950, în primul volum din *Husserliana* (La Haye, Martinus Nijhoff). Pe de altă parte, cele trei volume care compun *Philosophie der symbolischen Formen* de Ernst Cassirer apăreau între 1923 şi 1929 iar filosofia limbajului lua avînt prin *Sprachtheorie* de Karl Bühler (1934) şi marile scrieri ale lui Wittgenstein, Carnap şi Russell.

Opera fundamentală a lui Heidegger, *Sein und Zeit*, datează din 1927, cîteva eseuri importante (de exemplu *Vom Wesen der Wahrheit*, 1931) apar în anii '30, dar celelalte opere esenţiale vor fi publicate după război, de pildă *Einführung in die Metaphysik*, un curs ţinut în 1935, dar publicat în 1953, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1944), *Brief über den Humanismus* (1947), *Holzwege* (1950) etc. În Franţa, Roger Caillois publica *L'homme et le sacré* în 1939, dar această carte se va bucura de mai multă atenţie doar după război.

Anii '30 în Bucureşti sînt dominaţi în grupul lui Nae Ionescu, profesorul lui Mircea Eliade, în afara influenţei lui Otto, mai degrabă de existenţialismul lui Berdiaev şi Unamuno decît de filosofia limbajului şi de fenomenologie, sau de Heidegger. Dacă lăsăm deoparte influenţa certă a lui Otto asupra lui Eliade, se pare că celelalte scrieri filosofice menţionate mai sus abia dacă l-au atins pe Eliade în Bucureşti. Pe de altă parte, sosind la Paris după război, Eliade nimereşte în plină vogă a lui Husserl tradus şi comentat de Ricoeur, Sartre, Merleau-Ponty şi alţii. Ambiguitatea politică a lui Heidegger înainte de război nu-l face foarte popular în epocă; el va deveni cunoscut mult mai tîrziu, cînd opera lui Eliade era (aproape) completă. Dacă fundamentele fenomenologice ale teoriei lui Eliade pot fi stabilite istoric, este, dimpotrivă, foarte greu să se demonstreze o influenţă a lui Heidegger. Eliade preia datele fundamentale ale teoriei sacrului, aşa cum am spus deja, de la Rudolf Otto. Cel din urmă defineşte *das Numinöse* prin patru criterii: sentimentul din partea omului, de a fi dependent de forţe care îl depăşesc;

teroarea (*tremendum*) pe care o resimte în fața lor; *mysterium*-ul, sentimentul că se află în prezența a ceva cu totul diferit de el însuși (*das ganz Andere*) și fascinația, seducția exercitată de această diferență. Pe de altă parte, dacă *das Numinöse* este ceva transcendent, *sacer*, el reprezintă și o valoare „diferită", de fapt valoarea însăși, *sanctum*-ul, ceea ce face ca lumea noastră, profanul, să fie lipsit de valoare. Otto se întîlnește, deci, cu Durkheim în privința distincției ontologice dintre lumea sacră și lumea profană, dar răstoarnă interpretarea diferenței: sacrul nu mai este o creație a grupului social, a clanului, cum credea Durkheim, ci are o valoare obiectivă. În sfîrșit, Otto vede în sacru o categorie *a priori* a înțelegerii care izbucnește din profunzimea individului. Astfel, în loc să caracterizeze cultura grupului (Durkheim), sacrul s-a interiorizat, dar se manifestă și în lume prin semne pe care trebuie să înveți să le citești. Omul religios este cel care poate *ghici* aceste semne, cel care este în stare să descopere sacrul ascuns în profan.

Este limpede că Eliade împărtășește aproape literal teoria lui Otto (de aceea renunț la citate). Pe de altă parte, această teorie a devenit posibilă prin fenomenologia lui Husserl, ceea ce face ca Eliade, preluînd ideile lui Otto, să preia totodată, poate fără să-și dea seama, și premisele sale filosofice. Se pot distinge, de exemplu, cum face Julien Ries, trei nivele în abordarea faptelor religioase de către Eliade: documentarea istorică, analiza fenomenologică și interpretarea hermeneutică. „Este vorba despre o tentativă de înțelegere a esenței și a structurilor fenomenelor religioase, surprinse în același timp în condiționarea lor istorică"[1] explică Ries relația dintre primele două nivele. Dar ideea însăși că un eveniment istoric are o esență nonistorică și că un studiu cuprinzător trebuie să îmbrățișeze ambele aspecte este prin excelență husserliană. Autorul *Ideilor directoare pentru o fenomenologie*[2] distingea între științele faptelor și științele esențelor. Faptul individual este cazul particular al unei esențe și dacă vrem s-o studiem pe aceasta, ca în matematici, în logică, în „teoria pură a timpului", „nici o experiență luată ca experiență nu joacă rolul de fundament" (*Idei*, p.31). Husserl vrea să „scoată din joc", să pună „între

paranteze" existența în sine a fenomenului studiat și să depășească astfel „atitudinea noastră naturală" față de „toată această lume naturală care este în mod constant «aici pentru noi», «prezentă» și nu încetează să rămînă acolo cu titlul de «realitate»"[3]. Am putea vedea aici o bună descriere a atitudinii lui Mircea Eliade față de faptele istorice: el le prezintă, dar le scoate, apoi, „în afara circuitului" printr-o „reducție fenomenologică" pentru a le putea studia esența. Istoricitatea admisă în primă instanță se găsește „redusă" cu vigoare în instanța secundă pentru a permite conștiinței cercetătorului contemplarea esenței atît de mult dorite. Această operație, fundamentală pentru metoda lui Husserl, duce cîteodată la probleme insurmontabile în științe. Cum să operezi reducerea, ce să reduci și pînă în care punct, cum să recunoști esența o dată ce ai ajuns la ea? Singurul volum publicat din *Idei* nu răspunde la aceste întrebări. Mircea Eliade nu și le pune nici el, ci acționează în opera sa, ca toți fenomenologii de altfel, *ca și cum* răspunsul s-ar impune de la sine în practică. S-ar putea spune că toate cărțile lui Eliade tratează despre esența fenomenelor religioase și toți termenii săi deveniți celebri – epifanie, axis mundi, illo tempore – sînt tot atîtea noțiuni care exprimă esența fenomenelor religioase *în pofida* contextelor lor istorice diferite. Ceea ce a declanșat critica din partea istoricilor religiilor (între altele, la Bergamo, chiar în timpul colocviului din octombrie 1996) mi se pare că nu se referă atît la absența contextului istoric în cărțile lui Eliade, cît la abordarea esențialistă a acestui context, la reducția fenomenologică a diferențelor culturale și istorice între fenomenele studiate, în favoarea esenței lor comune. Așadar, istoricii îl critică prin aceasta mai degrabă pe Husserl decît pe Eliade; ei nu neagă esența în chestiune, dar se arată interesați mai cu seamă de diferențele specifice între „lumile care sînt aici". Li s-ar putea răspunde, și li s-a răspuns, că Eliade acționează în această privință ca un filosof și că fenomenologia este, prin definiție, indiferentă la acest gen de critici venite din partea istoricilor, care rămîn, în munca lor, captivi în ceea ce Husserl numește de la bun început „atitudinea naturală". De aceea Eliade a spus mereu că trebuie să pleci de la istorie pentru a o depăși apoi.

Esenţa sacrului este fiinţa sa diferită de a noastră. El se manifestă în lumea noastră, în istorie, dar ceea ce percepem în cea din urmă nu sînt decît manifestări, „ilustrări", esenţa aflîndu-se altundeva. Pe bună dreptate, trebuie să părăsim manifestarea „naturală" (istorică) a sacrului pentru a ajunge la esenţa sa (eternă), spune Eliade, credincios abordării sale fenomenologice.

Fără a mă pronunţa asupra acestei dezbateri între istorici şi fenomenologi, aş vrea să urmăresc în continuare doar aspectele filosofice ale teoriei lui Eliade. Dat fiind că eul se îndreaptă intenţional spre obiect, Husserl distinge între obiectul percepţiei (*Gegenstand*) şi cel al unui act intenţional (*Objekt*) care este, în plus, obiectul unei atitudini valorizante: „în actul evaluării (*Werten*) sîntem orientaţi către valoare, în actul bucuriei către ceea ce bucură, în actul iubirii către ceea ce este iubit..." (*Idei*, p.119). „Cînd sînt îndreptat către un lucru pentru a-l evalua... nu este lucrul simplu, ci lucrul evaluat sau valoarea... care este corelatul intenţional complet al actului evaluării... Trebuie să distingem între lucrul (*Sache*) pur şi simplu şi obiectul (*Objekt*) intenţional complet... A ne îndrepta către lucru înseamnă a-l observa, a-l sesiza; sîntem, de asemenea, «îndreptaţi» către valoare, dar aceasta nu se mai petrece în modul sesizării. Modul actualităţii nu mai are drept obiect reprezentarea lucrului (*das Sachvorstellen*), ci şi evaluarea lucrului care înfăşoară această reprezentare." În cel de al doilea caz, apare o nouă conştiinţă: „de fiecare dată cînd o nouă conştiinţă ia poziţie (*stellungnehmende*) în raport cu lucrul [şi] se întemeiază pe prima [conştiinţă, S.A.], se produce o separare între lucru şi obiectul intenţional complet (de exemplu, între «lucru» şi «valoare»), de asemeni între «a observa» şi «a avea sub ochii spiritului»" (*Idei*, p. 120-121).

Mi se pare că acest magnific text al lui Husserl serveşte drept fundament pentru cel puţin trei atitudini filosofice faţă de limbaj în secolul nostru: semiotica, teoria actelor de limbaj şi teoria sacrului. Faptul de a ne orienta intenţional către un lucru transformă acel lucru ca şi pe noi înşine: atitudinea noastră adaugă la *Gegenstand*, la *Sache*, o dimensiune nouă, o valoare care o transformă în *Objekt*, în timp ce noi înşine trecem de la o

simplă reprezentare a lucrului, *die Sachvorstellung,* la o atitudine valorizantă, de la simpla conştiinţă a lucrului la o conştiinţă secundă, grefată pe cea dintîi, care înglobează şi valoarea. Este important totuşi să observăm diferenţa dintre cele două atitudini: dacă prin reprezentare sesizăm obiectul, prin atitudinea valorizantă nu putem sesiza valoarea – într-un sens, ea ne scapă – o putem doar „avea-sub-ochii-spiritului". Cuvîntul cheie este „valoare". Pentru semiotică, atît cea a lui Saussure cît şi cea a lui Peirce, această valoare nu este decît semnificatul semnificantului, sau *interpretantul representamen*-ului: la ceea ce se vede, se citeşte etc., deci la semnificantul prezent, se adaugă o semnificaţie (Saussure) şi/sau obiectul (absent) la care referă semnul (Peirce): aceste două entităţi din urmă nu sînt percepute ca atare.

Dacă *Gegenstand*-ul este ceea ce se vede, *Objekt*-ul este ceea ce nu se vede, dar se înţelege, prin *semiosis.* Cele două obiecte sînt, într-adevăr, diferite dar de acelaşi ordin: atitudinea noastră intenţională înglobează atît un obiect prezent, ca obiect, cît şi semnificaţia sa „absentă" în sensul că nu este direct perceptibilă, dar este reprezentată, „prezentificată" de obiectul semnificant. Avem aici de-a face cu o transcriere „laică" a mecanismului intenţional şi a valorii (supraadăugate). Teoria actelor de limbaj vede acest mecanism ca acţiune şi se interesează de ceea ce se poate *face* cu el: bucuria, iubirea, evaluarea, despre care vorbea Husserl, sînt traduse în termeni de ilocuţiuni – alocutorului i se comunică atitudinea locutorului – şi de perlocuţiuni: transformare prin această comunicare a atitudinii alocutorului. Valoarea supraadăugată se exprimă, în acest caz, prin influenţa exercitată asupra celuilalt. Or, teoria sacrului este tocmai cea care dă o interpretare ontologică valorii considerate de celelalte două teorii într-un sens pur epistemologic. Otto vorbeşte despre faptul că sacrul se manifestă în lume. Eliade descrie această manifestare ca hierofanie: sacrul se manifestă în *Gegenstände* ale lumii noastre şi le transformă în *Objekte* fără ca acestea să înceteze de a fi obiecte obişnuite, *Gegenstände.* Sacrul este, deci, ceva imperceptibil în sine: el devine perceptibil numai prin investirea sa într-un obiect care face sacrul în acest fel vizibil, îl prezentifică. Pînă aici nu este nici o diferenţă de semnalat între

Saussure şi Eliade. Diferenţa devine manifestă în clipa în care ne întrebăm ce înseamnă exact această valoare nouă, sacrul. Este, de pildă, o altă substanţă, comparabilă cu substanţele carteziene? Este o forţă? Este o energie? Eliade nu defineşte sacrul dar se declară împotriva teoriei lui Durkheim care vedea *mana* – în calitatea ei de formă a sacrului – ca pe o forţă impersonală: problema unui predicat personal, sau impersonal, nu se pune. După Eliade, singurul care contează este predicatul ontologic; sacrul există, este real, în timp ce obiectul în care se manifestă, obiectul profan, nu există, este ireal sau pseudoreal. „Sacrul este forte, puternic, pentru că este real (...) putere înseamnă în acelaşi timp *realitate*, *perenitate* şi *eficacitate*" (*Mythes, rêves et mystères*, p. 162-163). „Orice hierofanie este o kratofanie, o manifestare a forţei" (*idem*, p. 158). În acelaşi capitol, Eliade trimite la „pătrunzătoarele analize ale lui Rudolf Otto" şi reaminteşte *mysterium tremendum* şi *mysterium fascinans* ale sacrului pentru a conchide: „sacrul se manifestă totdeauna ca o putere de un ordin total diferit de forţele naturale" (*idem*, p.156).

Referitor la obiectele supravalorizate ca obiecte sacre el precizează: „piatra sacră, arborele sacru nu sînt adorate ca piatră şi arbore, ci tocmai pentru că sînt hierofanii, pentru că «arată» ceva care nu mai este nici piatră, nici arbore, ci sacrul, acel «ganz andere»" (*idem*, p. 157). Un arbore sacru are deci un *sens adăugat* celui de arbore obişnuit (semioticianul ar putea fi de acord cu aceasta), dar acest sens ne îngheaţă de frică şi ne fascinează (ilocuţie şi perlocuţie realizate, ar spune cu răceală Searle) pentru că face să intre astfel în sărmana noastră lume profană strălucirea insuportabilă a unei lumi diferite ontologic (ceea ce nici Peirce, nici Austin n-ar fi gîndit vreodată). „Valoarea" lui Husserl devine o valoare ontologică. Se poate afirma, prin urmare, că Eliade construieşte pe temeliile husserliene teoria unui sens ontologic diferit, cea a sacrului ca *sacer* şi *sanctum* totodată. Privită îndeaproape, definiţia sacrului nu este decît o definiţie negativă. Sacrul este puternic, este real în sensul perenităţii sale şi aceasta implică lipsa acestor calităţi în lumea noastră profană, care este slabă şi evanescentă; devine şi ea puternică şi durabilă doar cînd o vizitează sacrul. În

aparență, sacrul este termenul forte al opoziției, dar, în fapt, nu este forte decît prin negarea slăbiciunii termenului slab, profanul. Fiecare termen este definit prin negarea celuilalt, ceea ce l-ar face pe Saussure să surîdă iar pe Derrida să rîdă în hohote: acesta ar putea să vadă aici o instanță neașteptată a *diferanței* (*différance*) infinite a fundamentului ultim al sensului. Decizia în chestiunea care dintre termeni este cel puternic și care cel slab, este o decizie circulară fiindcă depinde de o decizie prealabilă a interpretului: dacă acesta e credincios, sacrul e termenul puternic, dacă nu este, termenul puternic și real este profanul, istoria, cotidianul. Se poate observa astfel că oricine poate pleca de la definiția dată de Husserl actului intențional, pentru că este o definiție *sintactică*. Îndată ce vrem să-i conferim un conținut, făcînd-o semantică sau ideologică, dezacordul apare cu putere pentru că orice poziție ideologică trimite la alte luări de poziție și acestea, la rîndul lor, trimit la altele. Sacrul constituie esența fenomenului religios pentru cel care, fenomenologic vorbind, crede în existența unei esențe și, religios vorbind, crede în deschiderea lumii noastre către o lume ontologic diferită. Trebuie totuși să precizăm că, în perspectiva lui Eliade, sacrul nu este o substanță, nici o lume care poate fi definită pozitiv, așa cum au făcut-o teologii, sau așa cum au descris-o mitologiile. Sacrul nu este Dumnezeul creștinilor, nici Buddha, el nu este decît *ceea ce* face posibile astfel de figurări narative, ceea ce provoacă o ruptură în universul nostru și îi dă prin acest act sens *a posteriori*. Nu este decît spaima fundamentală care declanșează o *sinngebung*, doar sentimentul vag dar angoasant că există în viața noastră *ceva* diferit de această viață. Tocmai acest lucru *indicibil* dă semnificație enunțurilor noastre dicibile. Eliade dă, prin urmare, *o definiție diferențială* a sacrului și în nici un caz o definiție substanțială: *das Ganz Andere,* cum spunea Otto, și nimic mai mult. Totuși puțini oameni își dau seama de această falie în textura cotidianului prin care izbucnește sensul. În majoritatea cazurilor cei implicați nici măcar nu înțeleg ce li se întîmplă: vezi mai toate povestirile lui Eliade. Cel care înțelege nu spune, *nu poate* spune niciodată *ce* înțelege, cu excepția faptului *că el* înțelege ceva indicibil, incomunicabil altfel decît

prin cuvinte misterioase care fac să apară interpretări indecidabile, aşa cum i se întîmplă de pildă lui Valentin, lui Iliescu şi prietenilor săi în povestirea *La umbra unui crin*[4]. Valentin (poate şi Iliescu) citeşte în *Gegenstände* nişte *Objekte* şi tot atîtea apariţii ale sacrului. El se transformă prin aceasta într-un *homo religiosus*, un om care, la drept vorbind, nu este un credincios, ci numai un bun cititor, cineva care îşi dă seama de faptul că *se întîmplă ceva*, deşi nu ştie sau nu ştie încă *ce* se întîmplă. La drept vorbind, chiar şi această interpretare minimală pare nesigură fiindcă mesajul, dacă există unul, ne este transmis prin palavre confuze.

Aici, cred, se află, punctul în care gîndirea lui Eliade se întîlneşte cu cea a lui Heidegger – aşa cum se va vedea îndată – şi de asemenea punctul în care se apropie, mult mai mult decît se credea, de gîndirea unor filosofi postmoderni, ceea ce se va vedea mai tîrziu.

Sacrul şi Fiinţa

Tocmai această lipsă, sau această imposibilitate de a defini substanţial sacrul, îl apropie, paradoxal, pe Eliade de Heidegger. *Sein und Zeit*[5] distinge Fiinţa (*Das Sein*) de Fiinţare (*Das Seiende*) şi condamnă uitarea fiinţei în filosofia modernă. *Einführung in die Metaphysik*[6] începe cu fraza celebră „De ce este, de fapt, fiinţare şi nu, mai curînd, nimic?" (*Introducere în metafizică*, Bucureşti, Humanitas, 1999, p. 9. trad. G. Liiceanu, T. Kleininger). „Aceasta este întrebarea", adaugă Heidegger. Obiectele *(entia)* sînt ceea ce se poate ţine în mînă, ca această cretă de pildă, spune el, dar şi ceva care le face să fie *(esse)*. Cel din urmă, *esse*, este insesizabil în sine, nu poate fi sesizat decît prin *entia:* „cînd vrem să cuprindem fiinţa se întîmplă mereu ca şi cum am închide pumnul în gol" (*Introducere în metafizică*, p. 55). Fiinţa se manifestă deci prin Fiinţare care o face prezentă. Fiinţarea nu este numai un obiect, ci „epifania unei lumi" (*Introducere*, p. 73), în caz contrar lumea „se abate de la noi" iar Fiinţarea devine un obiect de privit sau produsul unei faceri.

Adevărul este definit exact în acelaşi fel cu fiinţa, nu ca o corespondenţă dintre cuvinte şi lucruri, precum în logica medievală (*adaequatio intellectus et rei*) şi în cea modernă (Tarski), ci ca o dezvăluire: fiinţa, ca şi adevărul, este ceva care apare (devine prezent) şi se deschide, „se descoperă". Aparenţă nu înseamnă deci non-fiinţă, ci o latenţă care se dezvăluie. Sensul este „evidenţa Fiinţei, nu numai a Fiinţării" (*Introducere*, p. 93). Această „descoperire" ajunge în limbaj prin enunţ: „Revelaţia lui a-fi-aici implică esenţialmente discursul" (*Fiinţa şi timpul*, p. 269).

Omul stă în luminişul fiinţei, el este singura fiinţare care îşi poate percepe fiinţa (spre deosebire de animale). „A sta în luminişul Fiinţei este ceea ce numesc ec-sistenţa omului" (*Scrisoare despre umanism*[7], p. 90), dar aceasta „nu este identică cu conceptul tradiţional de *existentia*, care desemnează realitatea [numită în alt loc *actualitas*, sau *Gegenwart*, S.A.]. în opoziţie cu *essentia* concepută ca posibilitate" (*idem*, p. 92). „«Ec-sistenţa» este locuirea ec-statică în vecinătatea Fiinţei" (*idem*, p. 120). [omul] „stă în extaz (*er steht... hinaus*) către deschiderea Fiinţei" (*idem*, p. 131). „Propoziţia: esenţa omului se întemeiază pe fiinţa-în-lume nu decide nici ea dacă, în sens metafizico-teologic, omul este o fiinţă care aparţine exclusiv lui dincoace sau dacă aparţine lui dincolo" (*idem*, p. 132), iar aceasta face imposibilă şi decizia asupra existenţei sau non-existenţei zeilor. Înainte de a insista asupra ultimului punct se cuvine să precizăm că acest *hinausstehen* „în" deschiderea Fiinţei, această ec-sistenţă a omului *pe pragul* Fiinţei – el a ieşit (*hinaus*) din sine ca fiinţare, dar nu a ajuns (încă) în Fiinţă – iese din opoziţia obişnuită dintre existenţă (actualitate) şi esenţă (posibilitate), fiindcă omul locuieşte prin definiţie în proximitatea, în vecinătatea Fiinţei, *lîngă* Ea şi face indecidabilă întrebarea dacă omul „este o fiinţă care aparţine doar lui dincoace sau dacă aparţine lui dincolo". Mundanitatea omului (faptul că este în lume) nu trebuie să fie interpretată, după Heidegger, nici în sens materialist, pozitivist (*idem*, p. 126) – omul este în întregime cuprins în dincoacele pragului – nici în sens creştin (*idem*, p. 131): el s-a abătut de la Dumnezeu. Această ec-sistenţă a omului pe pragul dintre fiinţare şi Fiinţă exprimă deschiderea omului către Fiinţă.

Dar cum se poate vorbi despre Ființă fără să încerci măcar s-o definești? Heidegger se opune oricărei interpretări teologice a poziției sale: „confuzia... ființei cu un subiect absolut idealizat aparține moștenirii teologiei creștine. Toate vestigiile acestei moșteniri nu sînt nici astăzi excluse din problematica filosofică" (*Ființa*, p. 275). „Dar cea mai gravă eroare ar fi să vrei să explici această propoziție despre esența ec-sistentă a omului ca și cum ar fi transpunerea secularizată și aplicată omului a unei gîndiri teologice creștine despre Dumnezeu (*Deus est suum esse*)." (*Scrisoare*, p. 96). Cîteva pagini mai departe exclamă totuși: „Ființa este Ceea ce este!" (*idem*, p. 101; majusculele acestei formulări aproape biblice îi aparțin lui Heidegger, S.A.), dar adaugă imediat: „Ființa nu este nici Dumnezeu, nici un fundament al lumii. Ființa este mai îndepărtată decît orice ființare și totuși mai aproape de om decît orice ființare" (*idem*, p. 102). Heidegger admite că poate fi ușor criticat spunîndu-se: „această filosofie nu se decide nici pentru existența lui Dumnezeu, nici împotriva ei. Ea rămîne cantonată în indiferență" (*idem*, p. 133). El respinge totuși a doua concluzie și stabilește o serie de presupoziții între cîteva concepte-cheie: Ființa, sacrul, divinitatea, Dumnezeu. „Esența sacrului poate fi gîndită doar plecînd de la adevărul Ființei. Esența divinității nu este de gîndit decît plecînd de la esența sacrului. Doar în lumina esenței divinității poate fi gîndit și rostit ceea ce trebuie să numească cuvîntul «Dumnezeu»." (*idem*, p. 133-134). Dimensiunea sacrului rămîne închisă „cîtă vreme deschisul Ființei nu este clarificat și nu este apropiat de om" (*ibidem*). Așadar filosofia lui Heidegger nu este nici teistă, nici ateistă în sensul că problema Ființei se găsește în amontele acestei definiții, dar a-l deschide pe om spre Ființă face posibilă deschiderea lui către sacru și de asemeni către gîndirea divinității și a lui Dumnezeu. Această abordare logică și kantiană (a studia condițiile care fac posibilă o anumită gîndire) îl surprinde pe cititorul atîtor alte pagini critice ale lui Heidegger la adresa logicii și a lui Kant. Este evident totuși că Ființa, pentru el, nu se identifică cu sacrul, ci este condiția acestuia.

Pe de altă parte, revelația ființei nu se produce tot timpul.

Locul unde aceasta poate surveni este spiritul, dar spiritul este falsificat în intelect, constată Heidegger în *Introducerea* din 1935, între altele, şi astfel civilizaţia modernă se găseşte pe calea decadenţei. Dimpotrivă, „esenţa spiritului (…) este deschiderea determinată către esenţa fiinţei“ (p. 60). „Adevărul nu este pentru toată lumea, doar pentru cei puternici“ (*idem*, p. 141). Între aceştia, există o categorie privilegiată: poeţii. Pe de o parte, „limbajul este ceea ce în general şi înainte de orice garantează posibilitatea de a se afla în mijlocul deschiderii fiinţării“; nu este numai un instrument, ci un „eveniment“ (*Ereignis*) (*Apropieri de Hölderlin*[8], p. 48). Pe de altă parte, „un cuvînt esenţial are adeseaori, în simplitatea sa, aerul unui lucru neesenţial“ (*idem*, p. 47). Dacă un enunţ obişnuit păstrează această ambiguitate, cel al unui mare poet este diferit; adevărul ajunge în limbaj graţie poeţilor: „dar poetul rostind cuvîntul esenţial, doar atunci fiinţarea se află prin această numire numită ceea ce este şi cunoscută astfel ca fiinţare. Poezia este întemeierea fiinţei prin cuvînt“ (*idem*, p. 52). Exemplul clasic al acestei funcţii aproape mistice a poeziei este, fireşte, Hölderlin. Plecînd de la versurile lui „şi semnele sînt / din departele vremilor limbajul zeilor“, Heidegger face următorul comentariu: „Spunerea poetului constă pentru el în a surprinde aceste semne, pentru a face semn apoi poporului său. Această surprindere a semnelor este o receptare însă în acelaşi timp, este un nou dar (…) Întemeierea fiinţei este legată de semnele zeilor.“ (*idem*, p. 57)

Dacă am abuzat, mă tem, de citatele heideggeriene, aceasta s-a întîmplat pentru că am încercat să-i citesc cărţile *alături de* cele ale lui Eliade (din care nu dau citate pentru că le presupun cunoscute de către cititor). S-ar putea spune că o astfel de lectură reproduce, în chip de concluzie, supoziţia de la care a plecat. E posibil, dar asemănarea conceptelor şi a formulărilor lor de către cei doi filosofi este uluitoare. Mi se pare că există o mare analogie între definiţia sacrului la Eliade şi cea a fiinţei la Heidegger: cele două domenii sînt transcendente faţă de cele ale fiinţării şi ale profanului; sacrul şi fiinţa sînt „reale“ şi fac posibilă existenţa celorlalte două domenii, profanul şi fiinţarea:

în acelaşi timp, cele dintîi „se descoperă“, „se revelează“, se manifestă (prin epifanie) în fiinţare sau în profan; este imposibilă definirea fiinţei şi a sacrului într-un mod precis, pozitiv, substanţial (orice definiţie a fiinţei o transformă în fiinţare!). Cele două concepte se află în afara metafizicii clasice a subiectului şi a obiectului (Heidegger nu trimite deloc la conştiinţa pură, la Eu, aşa cum făcea Husserl, dar se găseşte, ca şi Eliade, în aceeaşi abordare esenţialistă, moştenită de la Husserl). Revelarea fiinţei ca şi a sacrului nu este posibilă decît prin limbaj, dar acesta le poate şi ascunde, „cuvîntul esenţial“ seamănă pînă la confuzie cu cel „neesenţial“. Poetul, la Heidegger, sau oricine (un inocent, aş spune) la Eliade, se bucură dintr-o dată de privilegiul de a citi „semnele“ corect (şi ajunge astfel un *homo religiosus* la Eliade): fiinţa investeşte atunci fiinţarea, iar sacrul investeşte obiectul profan. Pe de altă parte, Heidegger protestează împotriva *identificării* fiinţei cu sacrul şi, cu atît mai mult, împotriva unei reducţii religioase a conceptelor sale. El nu precizează diferenţa între fiinţă şi sacru, dar propune o relaţie între aceste concepte: sacrul presupune fiinţa. Dacă identificarea lor nu este posibilă şi dacă presupunerea fiinţei de către sacru este acceptabilă, nu s-ar putea presupune şi o *analogie* între ele? Aş dori să propun analogia următoare: *fiinţa este definită şi se manifestă în fiinţare, după Heidegger, în acelaşi fel în care sacrul este definit şi se manifestă în profan, după Eliade*. Or, această concluzie ne aduce imediat în minte teoriile sensului concepute de Husserl, Saussure şi Peirce. O omologie a conceptelor devine acum posibilă conform următoarelor direcţii (spaţiul acestui articol nu-mi permite să-l adaug pe Peirce lui Saussure şi pe Otto lui Eliade, dar raporturile lor par evidente):

Saussure	Husserl	Heidegger	Eliade
semnificant	Gegenstand	fiinţare	profan
		laic	om natural
semnificat	Objekt	fiinţă	sacru
		poet	homo religiosus

Semnificantul prezent, perceptibil, manifestă semnificatul, absent, imperceptibil şi astfel, prin unitatea lor, semnul face posibil sensul. Structura formală a semnului este exact cea a hierofaniei la Eliade, dar diferenţa dintre ele este fundamentală: definiţia semiotică este în întregime secularizată pentru că nu mai există o diferenţă ontologică între semnificant şi semnificat. *Mysterium tremendum* al lui Otto şi Eliade este exact ceea ce lipseşte în semiotică. În acelaşi fel, Heidegger, vorbind despre ceasul său în *Introducere în metafizică* distinge în „ceas" cuvîntul, semnificaţia sa şi lucrul: cuvîntul este un semn pentru semnificaţie şi cea din urmă indică obiectul (p. 95-96), spune el, reluînd categoria de indice a lui Husserl. Dar Heidegger, desigur fără să ştie, repetă prin aceasta triunghiul semiotic al lui Peirce *representamen*-ul, *interpretantul* şi *obiectul*. Dar, precizează Heidegger, cuvîntul şi semnificaţia nu epuizează „esenţa fiinţei". Îi lipseşte deci acestui triunghi al sensului ceea ce lipsea şi celor doi termeni ai lui Saussure, după Otto şi Eliade, şi anume dimensiunea *transcendentă* a fiinţei, respectiv a sacrului. Heidegger şi Eliade ar fi putut să cadă de acord asupra a ceea ce îi separă de Saussure şi Peirce: prezenţa transcendenţei în teoriile lor *versus* absenţa ei în teoriile secularizate. Otto, Heidegger şi Eliade sînt de partea sacrului, Durkheim şi filosofii limbajului sînt de partea profanului şi neagă astfel diferenţa dintre sacru şi profan.

Există şi diferenţe între Heidegger şi Eliade: poetul lui Heidegger interpretează semnele zeilor, *homo religiosus* al lui Eliade repetă gesturile făcute de zei *in illo tempore*. Mai mult, Heidegger vorbeşte despre istoricitatea fiinţei care există în timp, un timp ireversibil; omul trăieşte în perspectiva sfîrşitului (*das Zu-Ende-Sein*), ceea ce îl instalează în grijă (*die Sorge*). Acceptarea grijilor de către Heidegger este contrară speranţelor lui Eliade. În *Mitul eternei reîntoarceri*, el protestează împotriva istoricismului lui Heidegger, care îl lasă pe om dezarmat în faţa terorii istoriei în timp ce atît concepţiile tradiţionale care se întorc cu nostalgie spre *illo tempore* cît şi marxismul care-l

trimite pe cel din urmă, utopic, în viitor, îl protejează pe om de această teroare a istoriei[9].

De fapt, teoria lui Eliade despre sacru este o teorie a sensului, comparabilă cu cele pe care alţi filosofi le-au conceput în primele decenii ale acestui secol. Singura diferenţă este că sensul pe care Eliade îl vede apărînd în hierofanie este esenţialmente altul decît sensul obişnuit al cuvintelor şi al lucrurilor. Vorbind despre sacru, în loc să vorbească despre fiinţă, ca Heidegger, Eliade este un „filosof *al religiei*", în loc să fie un „filosof" pur şi simplu, ca Heidegger. Din aceeaşi cauză, Eliade vorbeşte despre *homo religiosus*, despre care Heidegger nu suflă o vorbă. Această diferenţă este fără îndoială reală, totuşi este o diferenţă de nuanţă. Ceea ce am vrut să demonstrez aici şi ceea ce cred că s-a neglijat să se precizeze pînă în prezent, este faptul că Eliade, ca „*filosof* al religiei", este foarte aproape de Heidegger: sacrul investeşte profanul în acelaşi fel ca fiinţa în raport cu fiinţarea iar comprehensiunea acestei investiri de către privilegiaţi se produce în acelaşi fel la cei doi filosofi. Pe de altă parte, teoriile semiotice în calitate de teorii secularizate transformă această investire într-un mecanism semantic universal: orice sens se manifestă în acelaşi mod cu fiinţa lui Heidegger şi sacrul lui Eliade: *everyman* îl înlocuieşte pe *poeta vates* şi pe *homo religiosus*, dar acest proces de democratizare a sensului – *everyman îl conţine pe everybody* – este şi procesul unei pierderi iremediabile, şi aici Eliade se întîlneşte din nou cu Heidegger: lumea îşi pierde sensul *ei*.

„Lettura debolista" a lui Eliade

Rămîne să privesc această teorie a sensului dintr-un punct de vedere contemporan[10]. Mă voi referi la ultima carte a lui Luc Ferry, *L'Homme-Dieu, ou le sens de la vie* (Grasset, 1996) şi la *Credere di credere*, de Gianni Vattimo (Garzanti, acelaşi an). Spre deosebire de *La condition post-moderne* de Lyotard, Ferry şi Vattimo definesc modernitatea îndeosebi prin procesul de secularizare. Şi ei pleacă precum Heidegger, Eliade şi filosofii

limbajului, de la moartea lui Dumnezeu anunţată de Nietzsche, şi ei se întreabă cum se poate întemeia sensul în absenţa sacrului. Ferry şi Vattimo împărtăşesc cu aceşti filosofi ai limbajului faptul de a recunoaşte ceea ce n-au recunoscut Heidegger şi Eliade: secularizarea a avut cu siguranţă un efect *pozitiv*, emancíparea omului. Altfel decît filosofii limbajului care încearcă să analizeze sensul fără nici o căutare a unei întemeieri externe, Ferry şi Vattimo recunosc totuşi un al doilea aspect prin care se situează de aceeaşi parte cu Heidegger şi Eliade: secularizarea a avut şi un aspect *negativ*, neputinţa omului de a întemeia sensul pe orice eventual fundament. „Sensul sensului" nu mai are rost după „moartea lui Dumnezeu" (Nietzsche), noi trăim în modul proiectului dar nu ne mai întrebăm defel care este sensul proiectului, spune Luc Ferry. Atît Ferry cît şi Vattimo se întreabă despre consecinţele acestei situaţii. Voi face aici doar cîteva observaţii rapide asupra cărţii lui Gianni Vattimo.

„Gîndirea slabă"[11] se mulţumeşte, în urma ruinării marilor sisteme, după Vattimo, cu o teorie „a slăbirii *(indebolimento)* drept caracter constitutiv al fiinţei în epoca sfîrşitului metafizicii"[12]. Structurile puternice au caracterizat modernitatea, incluzînd şi secularizarea. Dacă modernitatea se sfîrşeşte acum, ar trebui să ne întoarcem la credinţă? Nu, sau nu întru totul, răspunde Vattimo. Ca şi Ferry, el nu renunţă la ceea ce a cîştigat modernitatea: facultatea, datoria de a judeca prin sine însuşi şi de a refuza orice dogmă. Fiindcă pleacă de la propria sa educaţie creştină, Vattimo se ocupă numai de credinţa catolică. Dogmele teologice şi structura autoritară a Bisericii nu mai sînt acceptabile, după el, dar trebuie să acceptăm nucleul credinţei, faptul că Dumnezeu s-a făcut om, întruparea, Kenosis. Reducerea credinţei la acest element produce o versiune slabă a creştinismului care devine astfel o „transcriere a ontologiei slabe" în filosofie dar şi o „transcriere a mesajului creştin" (*Credere*, p. 35). „Noi, pe jumătate credincioşi", spune el, vedem astfel în procesul istoric al secularizării în Italia chiar o purificare a teologiei pentru că orice urmă de violenţă dispare în favoarea toleranţei îndreptate spre celălalt. Vattimo subliniază în mai multe rînduri paralelismul dintre secularizare şi „ontologia

slăbirii" (*idem,* p.60) Se poate observa că insistenţa lui Vattimo asupra carităţii ca esenţă a acestui creştinism „slăbit" ameninţă să reducă credinţa la o justificare a eticii, dar ea nu respinge diferenţa ontologică dintre sacru şi profan. Întruparea lui Isus, trecerea lui de la sacru la profan, pare să respecte această diferenţă, dar ne putem întreba dacă ea nu s-a retras mai tîrziu: căci dacă Dumnezeu se face om, sacrul se neagă pe el însuşi. Pe de altă parte, această carte este locul de întîlnire al mai multor curente atît filosofice cît şi teologice, care vor să „slăbească" vechile convingeri fără să le respingă integral. Nietzsche, Heidegger şi secularizarea societăţii mărturisesc, după Vattimo, o schimbare generală a mentalităţii în epoca noastră.

Ferry şi Vattimo nu par să cunoască opera lui Eliade. Or, Eliade, cum s-a văzut, menţine termenul forte al diferenţei ontologice, sacrul, transcendenţa sa şi necesitatea de a întemeia sensul pe aceasta în studiul hermeneutic, fără să pledeze totuşi pentru o etică a datoriei şi fără să precizeze ce sens pozitiv are sacrul. Dacă reia miturile, pe cele cosmogonice de pildă, nu le dezvăluie sensul „secret": sensul literal este acceptat ca atare, aşa cum este dat. Eliade nu este un profet, ci mai curînd un „interpreta debole": el anunţă un sens fără să şi-l aproprieze, fără pretenţia de a ni-l transmite. Noi trebuie să-l descoperim. O lectură nu este acelaşi lucru cu o iniţiere. Eliade ne cere doar să credem în existenţa *unui* adevăr, fără să-l numească. Vattimo nici nu cere altceva. Eliade vedea trecerea de la sacru la profan prin hierofanie ca o iluminare, fără să stabilească o relaţie între aceasta şi etică. Vattimo, dimpotrivă, renunţă la fulguraţia hierofaniei şi vorbeşte cu o anume simplitate despre *kenosis,* renunţînd la orice explicaţie teologică a carităţii de care leagă însă consecinţe etice foarte importante. Ne-am putea întreba ce atitudine ar avea Vattimo faţă de opera lui Eliade. Mi se pare că o anume „slăbire" a teologiei şi a dogmelor care decurg din ea a început cu Eliade şi definiţia sa „diferenţială" a sacrului. Un heideggerian ca Vattimo ar putea fi interesat şi de relaţiile dintre fiinţă după Heidegger şi sacru după Eliade. Cele două concepte ar trebui, după mine, să revină mai des în discuţiile despre situaţia credinţei în vremea noastră şi despre posibilitatea însăşi

de a întemeia etica sau o teorie a sensului pe astfel de categorii „slabe“ în raport cu vechile dogme.

NOTE

1. *Il sacro nella storia religiosa dell' umanità,* Milano, Jaca Book, 1981, 1995, p. 58.

2. Lucrarea, tradusă de Paul Ricoeur, a apărut la Gallimard în 1950, în „Biblioteca de filosofie“ condusă de Maurice Merleau-Ponty și Jean-Paul Sartre.

3. Citatul complet din textul lui Husserl mi se pare extrem de important pentru a clarifica atitudinea științifică a lui Eliade: „Ceea ce scoatem din joc este teza generală care ține de esența atitudinii naturale: punem între paranteze absolut tot ceea ce conține ea în orizontul ontic: prin urmare toată această lume naturală care este în mod constant «aici pentru noi», «prezentă» și nu încetează să rămînă acolo cu titlul de «realitate» pentru conștiință chiar dacă dorim s-o punem între paranteze. Cînd procedez astfel, cu deplina putere a libertății mele, nu neg această «lume» ca și cum aș fi sofist; nu-i pun existența la îndoială ca și cum aș fi sceptic, ci operez «epohi»-ul fenomenologic care îmi interzice în chip absolut orice judecată asupra existenței spațio-temporale. Prin urmare, toate științele care se raportează la această lume naturală – oricare ar fi în ochii mei soliditatea lor, oricîtă admirație aș avea pentru ele, oricît de puțin aș fi înclinat să le opun cea mai mică obiecție – le scot în afara circuitului, nu mă folosesc deloc de validitatea lor...“ (*Idei*, p. 102-103).

4. Vezi și articolul meu *Mircea Eliade. La narrazione contro il significato* în: *Mircea Eliade e l'Italia*, a cura di Roberto Scagno e Marin Mincu, Milano, Jaca Book, 1987, p. 297-311. Vezi articolul și în acest volum.

5. *L'Être et le Temps* apare în traducere franceză la Gallimard în aceeași „Bibliotecă de filosofie“ ca și cartea lui Husserl dar cu „o generație mai tîrziu“, în 1964.

6. Cursul din 1935 este publicat de Max Niemeyer în 1952 și de Gallimard în 1967: *Introduction à la metaphysique*.

7. *Brief über der Humanismus* din 1946 apare în franceză în *Questions*, vol III, Paris, Gallimard, 1966.

8. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, din 1951, apare la Gallimard în 1962.

9. Îmi permit să remarc şi faptul că schema de mai înainte nu este întru totul riguroasă. Nu trebuie citite coloanele lui Heidegger şi ale lui Eliade ca şi cum poetul ar fi semnificatul laicului sau *homo religiosus* cel al omului natural, ci doar în sensul că omul laic trăieşte în fiinţare şi omul natural în profan, *în timp ce* poetul trăieşte în Fiinţă, după Heidegger, iar *homo religiosus* în sacru, după Eliade.

10. Aceasta nu implică deloc clarificarea relaţiilor dintre filosofia lui Eliade şi cea a lui Husserl sau Heidegger. Aceste relaţii au fost studiate pînă în prezent mai cu seamă de istoricii religiilor, nu de filosofi, ceea ce face să lipsească analiza filosofică propriu-zisă (vezi, de exemplu, Douglas Allen: *Mircea Eliade et le phénomène religieux*, Payot, 1982. Allen sugerează, fără să aprofundeze, o influenţă a lui Merleau-Ponty, mai puternică decît a lui Husserl, p. 136, 180-181)

11. Vezi cartea cu acelaşi titlu apărută la Feltrinelli în 1983.

12. *Credere di credere*, Garzanti, 1996, p.25-26.

Traducere de ŞERBAN ANGHELESCU

„MIRCEA ELIADE AJUTA PE TOATĂ LUMEA, ÎN SPIRIT CREȘTIN“*

M.S.: *Aș vrea să abordăm o temă, și anume personalitatea lui Mircea Eliade. Pentru că în viața noastră de studenți amintirea acestui fapt este ca o flacără care ne-a traversat existența: faptul că sînteți nepotul lui Mircea Eliade. Cum a fost prima întîlnire cu Mircea Eliade?*

S.A.: L-am cunoscut pe Mircea Eliade cînd nu mai eram atît de tînăr. L-am cunoscut, ca să fiu mai precis, în '68, deci aveam 31 de ani sau încă nu-i împlinisem. Eram la granița vîrstei între 30 și 31, pentru că îmi amintesc că Mircea făcea gluma „ne-am cunoscut în unica oară cînd tu (Sorin) puteai să ai jumătate din vîrsta mea“. El avea 60 de ani, născut în 1907. Eu, născut în 1937, aveam 30 de ani. Eram în Italia, invitat la cursuri de vară la Urbino, care pe vremea aceea erau încă de semiotică foarte năvalnică.

M.S.: *Înrăită. Agresivă.*

S.A.: Agresivă. Și de acolo m-am dus la Roma, în pensiunea unde știam că stau ei, adică Cristinel și cu Mircea. Era o pensiune, în plin centru, ținută de o prietenă a lor, tot o româncă. Am urcat scările cu mare timiditate și am bătut la ușă, a apărut Cristinel, pe care cred că o văzusem înainte o dată, dar foarte scurt, și pe urmă brusc, din întuneric, apare un domn care se prezintă Mircea Eliade. A fost extraordinar că ne-am văzut așa. Pot să spun că n-am spus nici un cuvînt și ne-am îmbrățișat pe tăcute, adică într-un fel de gest absolut spontan, de recunoaștere. Am avut pentru o secundă ideea că există o voce a sîngelui, pentru că nici nu știam cum arată, ca să fiu sincer. Sigur că-i văzusem multe fotografii, dar erau foarte vechi. Îmi amintesc că ideea lui era că eu vin de undeva, din extremul Nord, de la

---

* Interviu apărut în revista *Luceafărul*, Nr. 27 (206), serie nouă, 7 decembrie 1994, și realizat de MARINA SPALAS.

Urbino, unde oamenii fac semiotică şi nu mănîncă, pentru că m-a întrebat, foarte îngrijorat, dacă am mîncat în acea zi. Evident că nu mîncasem. M-a luat şi m-a condus la un bar de alături, unde mi-a oferit un sandvici şi o bere. Era o situaţie extrem de ciudată pentru că, pe de o parte, eram foarte apropiaţi şi, pe de alta, complet străini... Cum să spun, aveam impresia că trăiesc un film despre întîlnirea mea cu Mircea Eliade, şi nu realitatea. Era ceva aşa, nu artificial, nu ştiu cum să spun...

M.S.: *Ireal...*

S.A.: Ireal, exact. Ireal. Ei stăteau în acel loc în fiecare an şi toţi prietenii lor din Roma, mai ales românii din Roma, ştiau de el şi veneau să-i vadă, iar Mircea îi primea pe toţi, aşa cum îi primea şi la Paris. El avea un program extrem de riguros, lucru pe care mulţi atunci (inclusiv eu) îl detestam şi abia acum îl admir. Adică o extraordinară disciplină de muncă, fiindcă numai un om cu disciplina lui poate să scrie cît a scris el. Pînă la şase, nu vedea pe nimeni. Lucra zilnic, indiferent dacă era sîmbătă, duminică, Paşte, Crăciun. Şi la şase, ieşea din bîrlog. Începea viaţa publică, iar viaţa publică era ceva extraordinar pentru că aceşti prieteni, care-l iubeau toţi extrem de mult şi care-l vedeau, practic, o dată pe an sau la doi ani, cînd venea la Roma, abia aşteptau să-l întîlnească. Seara, Mircea îi lua pe toţi şi-i ducea la o pizzerie, alături, într-o piaţetă. Parcă o văd, îi invita pe toţi la masă. Eu am stat prima seară, bineînţeles, pentru că era totul foarte nou şi după aceea, tînăr şi puţin cam impertinent, probabil, am considerat că peste zi nu trebuie să stau cu unchiul, ci trebuie să văd Roma. Mergeam prin Roma, umblam, nu aveam alt mijloc de comunicaţie, mergeam pe jos. Veneam foarte tîrziu, hămesit şi rupt de oboseală, prăbuşindu-mă pe un scaun în unicul colţ al mesei care era liber, evident foarte departe de Mircea. Mă uitam peste o masă unde erau 15-20 de oameni, în capul celălalt al mesei era domnul Mircea Eliade, amfitrionul. Aşa se întîmpla seară de seară. Am fost absolut uluit. În piaţeta aceea, el era cunoscut, toată lumea venea acolo, nici nu trebuia să comanzi, chelnerul ştia exact ce trebuie să aducă, aducea tot timpul băutură mai ales. Eu, prima oară venit în Italia, eram încărcat nu numai de frumuseţile, ci şi de traumele Romei – Roma este un

oraş traumatic pentru un tînăr care vine prima oară acolo – şi soseam într-o adunare extrem de liniştită, în care se depănau amintiri din tinereţe, cu 20-30 de ani înainte, cînd eu abia mă năşteam. Evident că mă simţeam foarte stingher şi Mircea observa, mă chema, veneam „la dreapta tatălui", ca să zic aşa, şi toată lumea mă privea cu mare atenţie, dîndu-şi coate: ăsta e nepotul lui Mircea Eliade. Eram privit ca o curiozitate. Veneam din iadul comunist, cum se spunea. Ei toţi vorbeau în limbajul războiului rece, cu excepţia lui Mircea, care n-a avut limbajul ăsta niciodată, şi Cristina, bineînţeles. Dar toţi ceilalţi erau înrăiţi de războiul rece, iar eu eram privit ca un copil atipic al comunismului pentru că veneam dintr-o ţară comunistă şi totuşi mîncam cu cuţitul şi cu furculiţa, nu cu mîna. Ştiam să vorbesc, mai vorbeam pe ici pe colo cîte o limbă străină, aveam interese culturale. Şi din a doua, a treia zi s-a creat un raport foarte bizar, pentru că eu le povesteam ce-am văzut şi spre stupoarea mea observam că acei „romani pursînge" nu cunoşteau bine Roma, deşi trăiau acolo de 20 de ani. Raportul se schimba şi observam pe figura lui Mircea un rîs satisfăcut, probabil pentru că nu-l făceam de rîs. Cred că era o chestie foarte normală. La urma urmei, el habar n-avea cine sînt eu. Eram complet necunoscuţi unul altuia. Sigur că eu îl ştiam pe el din cărţi, dar el n-avea de unde să mă ştie pe mine, deşi publicasem destul de multe lucruri pînă atunci în România; nu ştiu dacă le avea pe toate şi nu ştiu dacă i-au plăcut. Eram o curiozitate şi într-un fel am şi rămas aşa. Aşadar, în raport cu această lume a emigraţiei care era concentrată la Paris, Roma, cîţiva la München, poate, în jurul Europei Libere, eu ocupam o poziţie excentrică prin definiţie: fiind la Amsterdam, eram întîi „ţăranul de la Dunăre" şi pe urmă „pescarul din Olanda". Eram, deci, într-o poziţie oarecum bizară. Nu eram clasabil.

M.S.: *Ce fel de om era Mircea Eliade?*

S.A.: E foarte greu de spus ce fel de om era, pentru că nimeni nu este un singur om, în fiecare sînt mai mulţi oameni.

M.S.: *Pentru dumneavoastră, cum era?*

S.A.: Da, şi el era pentru mine inclasabil. Poate pentru că foarte rar am putut să stau cu el între patru ochi. Aveam, ca să

zic aşa, intrarea liberă întotdeauna, dar el nu era liber. Era un om prin excelenţă public, adică foarte rar era accesibil în afara perioadei publice din viaţa lui, care era de la 6 după-amiaza pînă pe la 1 noaptea. Atunci nu era, practic, niciodată singur. Adică era anturat de o lume nesfîrşită de admiratori, între care unii erau, fără îndoială, sinceri, alţii erau un fel de curteni. A fost o adevărată curte în jurul lui, din păcate.

M.S: *Erau interesaţi? Voia fiecare ceva?*

S.A.: Nu ştiu. Asta nu ştiu, nu pot să spun. În anumite cazuri, poate că era aşa. Mircea era extrem de generos, nu refuza nici ajutorul material, nici ajutorul în sensul de recomandare, sau aşa ceva. Nu făcea nici cea mai mică selecţie. Din punctul ăsta de vedere, a fost un om, aş putea spune, naiv. Dar naiv în sensul bun al cuvîntului: un om care ajuta fără selecţie. În timp ce noi, care ne considerăm lucizi, selectăm. Probabil că ceea ce noi numim naivitate înseamnă, de fapt, un spirit oarecum franciscan sau creştin în care ajuţi pe toţi, şi pe răi şi pe buni.

M.S.: *Un spirit creştin.*

S.A.: Creştin, da, sau dacă vrei, religios, în general. Ajuţi pe toţi pentru că sînt oameni, nu pentru că sînt buni. Noi nu ştim care oameni sînt buni şi care răi. Ceea ce noi numim luciditate este această idee că noi ştim cine e bun şi cine e rău. Pe un om care nu ştie asta noi îl considerăm naiv. Îl sensul ăsta spun că Mircea Eliade a fost naiv, în sensul foarte frumos al cuvîntului. Dar sigur că pe mine în momentul respectiv mă enerva, pentru că spuneam: „Domnule, dar ăsta chiar e un dobitoc, ce rost are să vorbeşti cu el?" Şi el mă întreba: „De unde ştii tu că e un dobitoc?" şi atunci îmi dădeam, brusc, seama că, de fapt, nu ştiam. Era un clişeu pe care-l auzisem la altul, pe care-l preluam, pentru că, de exemplu, respectivul nu avea conversaţie, cum se cheamă în lumea noastră cvasimondenă, sau pentru că era un tip despre care nu ştiam mare lucru. Extraordinar la Eliade era tocmai lucrul ăsta, că a primit şi a ascultat pe toată lumea fără nici cea mai mică idee preconcepută.

M.S.: *Deci nu este adevărată legenda care circulă despre el că se ferea de români?*

S.A.: A nu, nu. Eu nu cunosc această legendă, dar este cea mai mare prostie. Avea casa deschisă la propriu. Erau tot timpul zeci de oameni care veneau la el, marea majoritate români. Îţi spun că eu nu puteam să vorbesc cu el între patru ochi, şi nu pentru că nu voia să mă primească, ci pentru că nu avea cînd. Era absolut asaltat de oameni. Atît de mult încît îi spuneam: „Dar nu vrei să te odihneşti, să ai o vacanţă?“ „Aici nu e vacanţă“. De fapt, nu avea vacanţă niciodată. Ideea de vacanţă vine dintr-o lume relativ burgheză, în care există despărţiri foarte clare, între timpul privat, personal şi timpul public, între timpul de lucru şi timpul de odihnă, între *hobby* şi profesiune. La el, graniţa asta nu exista. El lucra tot timpul. Oriunde s-ar fi dus, lucra. Şi dacă-l duceai la malul mării sau în creştetul munţilor, el tot pînă la şase ar fi lucrat. Pentru el, deci, aceste categorii erau nerelevante. Şi cînd eu îi spuneam: „Dar nu trebuie totuşi să te odihneşti?“ El spunea: „Cum să mă odihnesc, adică de ce să mă odihnesc?“

M-ai întrebat cum se purta. Avea uşa deschisă, ăsta e un aspect şi, al doilea aspect, avea această ştiinţă extraordinară, pe care aş vrea foarte mult să o am şi eu, dar nu ştiu dacă o voi putea avea vreodată, şi pe care puţini oameni în general o au, de a nu intimida. Veneau mulţi acolo. Eu eram foarte tînăr, dar erau şi alţii mult mai în vîrstă, bineînţeles, oameni din generaţia lui. Sigur că nu se puteau compara cu el ca realizare, dar fiecare avea, probabil, meritele lui. Nimeni nu era intimidat. Toată lumea se simţea extrem de la îndemînă. Mircea n-avea nici un fel de morgă. Avea un adevărat talent de gazdă în sensul că îi făcea pe toţi să se simtă foarte bine, îi asculta pe toţi, nu dădea niciodată semn că ar fi considerat o prostie ce spunea celălalt, sau că se plictisea, sau că alţii spuneau banalităţi. Trebuie să-ţi spun că, de fapt, se spunea acolo un lung şir de banalităţi, care pe mine mă scoteau din sărite. Eu mă plictiseam. Culmea asta e: că eu mă plictiseam şi Mircea Eliade, nu. Probabil că eu fiind mai tînăr şi mai puţin stilat sau mai puţin şcolit...

M.S.: *Mai intolerant.*

S.A.: Mai intolerant, da, lăsam să se vadă chestia asta. Niciodată nu se clintea un milimetru din muşchii figurii lui, sau

din privire, dînd semne de plictiseală, în timp ce eu mă foiam pe scaun îngrozitor de plictisit.

M.S.: *Era mai politicos, mai diplomat.*

S.A.: Da, da. Mircea era un model în privinţa asta, pe care eu îl priveam din depărtare, de la o distanţă intangibilă, nu puteam să-l imit. Voiam să-l imit, dar nu puteam, şi cred că din cauza asta nu eram atît de bine văzut în acele cercuri de emigranţi: dădeam semne că mă plictiseam.

M.S. *Mi-aţi povestit că la puţină vreme după ce aţi emigrat vă era foarte dor de ţară. Mircea Eliade spunea vreodată acest lucru?*

S.A.: Nu. A treia caracteristică a lui Mircea Eliade era că nu vorbea niciodată despre el însuşi.

M.S.: *Şi nici despre România?*

S.A.: Ba da, ba da. Despre România foarte mult şi despre tinereţea lui şi despre prieteni.

M.S.: *Şi despre familie?*

S.A.: Şi despre familie, da, vorbea extrem de mult. Nu vorbea despre el însuşi ca individ, nu ca român. Niciodată nu lăsa să se vadă sentimente personalizate, nu focaliza discuţia niciodată pe el însuşi, focaliza pe obiectul acesteia. Dacă povestea o amintire, naraţiunea respectivă se centra pe acţiune, nu pe reacţiile lui personale. Era un om extrem de secret, care niciodată nu vorbea despre emoţiile, sentimentele sau resentimentele lui personale. Şi asta o putem considera ca o probă de civilizaţie. Dar, iarăşi, pentru mine, care fiind mult mai tînăr decît el mizam exact pe expresia personală a experienţei, această obiectivare a experienţei la el mi se părea foarte ciudată, adică mi se părea că Mircea refuză să se deschidă, nu vrea să se revele. Şi mult mai tîrziu am înţeles că asta e o formă superioară a respectului pentru celălalt. Dacă te apuci să faci mărturisiri, celălalt nu mai are ce să spună. Altceva este dacă îl laşi pe celălalt să-şi spună emoţiile şi tu îl asculţi. Asta este o formă a politeţii. Încă o dată, astea sînt lucruri pe care le-am înţeles mai tîrziu. Atunci nu le înţelegeam şi aşteptam de la Mircea mari revelaţii, mai bine zis m-am dus la el cu o imagine a lui pe care o aveam din cărţile lui de tinereţe: tînărul violent, agresiv din *Huliganii* şi *Întoarcerea din*

Rai. Tînărul violent, agresiv care probabil că Mircea nu a fost niciodată pentru că asta era o imagine a naratorului, strict literară, şi nu a autorului.

M.S.: *Era o imagine construită. Probabil că era una din faţetele pe care el şi le-a imaginat că le poate avea.*

S.A.: Poate că el dorea să fie aşa. Dar ştiu din familie, din amintiri, că era de o timiditate absolut mortală. Era un mare timid şi crearea unui personaj agresiv era fără îndoială expresia unui complex de inferioritate faţă de colegii lui de generaţie, care probabil erau în realitate agresivi. Mircea nu a fost un huligan, de aceea probabil că a putut să definească tipul huliganului atît de bine. Or, eu m-am dus la acel om în care toţi din generaţia mea, din generaţia ta şi din toate generaţiile văd un tînăr violent, huliganul anilor '20. Mircea nu avea nimic comun cu acest personaj. Acest lucru, din punct de vedere al contactului meu cu el, a cauzat mai întîi un fel de uimire şi pe urmă o anumită decepţie. În loc de tînărul sălbatic, mă întîlneam cu un profesor britanic. Tînărul sălbatic nu ştiu dacă mai exista, dar el oricum nu se mai arăta. O mare parte a farmecului lui Mircea venea de altundeva şi era greu de descifrat. Trebuia să-l cunoşti bine sau...

M.S.: *Să fi trăit cu el o bucată de vreme.*

S.A.: Exact. Da, dar lucrul extraordinar pentru mine este că eu, atunci cînd l-am cunoscut, aveam vîrsta pe care o avea el cînd a scris romanele respective. Eu, deci, aveam atunci aceeaşi vîrstă, dar 30 de ani mai tîrziu!

M.S.: *Eraţi un posibil personaj?*

S.A.: Da, eu eram un personaj apărut din cărţile lui. Mai bine zis, aşa mă simţeam, nu ştiu dacă eu eram aşa agresiv în realitate. Nici vorbă. Cred că şi la mine era o chestie de compensaţie. Probabil că şi eu eram un om politicos la vremea respectivă, dar eu mă vedeam ca un fel de personaj din romanele lui şi aşa se vedeau toţi cititorii care veneau la el cu fantastică admiraţie şi devoţiune, în timp ce el, dimpotrivă, era un *guru* care liniştea spiritele. Toată agresivitatea asta din romanele lui vechi nu exista în contactele cu el nici un moment, nici o secundă.

M.S.: *Într-un ziar de pe aici s-a publicat acum cîtva timp ştirea că înainte de moarte Mircea Eliade ar fi venit incognito să revadă România. Este adevărat?*

S.A.: Este o prostie. Nici vorbă.

M.S.: *Care este coşmarul care vă urmăreşte: al exilului, al tinereţii?*

S.A.: Sînt mai multe coşmaruri. Ofer o listă selectivă. Coşmarul exilului, despre care au scris şi Mircea Eliade şi mulţi alţii, nu numai români, şi care este, se pare, o chestie absolut generală, este următorul: visezi să pleci din ţara de adopţiune, Olanda pentru mine, şi revii în ţara natală, în cazul nostru România, fie voit, fie nevoit, răpit, sau ce ştiu eu, sau din proprie voinţă, şi nu mai poţi ieşi de acolo. Emigrantul retrăieşte, deci, trauma plecării din ţara natală, o retrăieşte în fiecare zi: îi e teamă că rămîne prizonier în vechea ţară. Ăsta e un coşmar, probabil, al oamenilor care au emigrat la propriu. Nu ştiu dacă eu sînt un emigrant tipic. Nu cred. Emigrant este cel care a cerut azil politic şi l-a primit din motive, să zicem, politice sau, în orice caz, motive foarte puternice. Eu n-am făcut asta. N-am cerut azil politic, eu am ajuns în '69 în Olanda şi am devenit cetăţean olandez în '85, în aceşti 16 ani făcînd tot posibilul să rămîn român, schimbînd toate paşapoartele posibile. Cînd în '85 am făcut, în sfîrşit, cererea să devin cetăţean olandez, la Ministerul Justiţiei, funcţionarul care m-a întîmpinat m-a felicitat: „Deţineţi recordul pe ţară. – Care? – Acela de a aştepta 16 ani pentru a deveni cetăţean olandez. Nici un cetăţean străin în ţara asta n-a aşteptat 16 ani." Termenul oficial este de cinci ani. Eu am lăsat să treacă trei termene. În '85, mi s-a dat cetăţenia pentru simplul motiv că era un fapt consumat în realitate, adică locuiam acolo, aveam o casă şi un venit sigur, eram profesor, deci nu se făcea decît o regularizare, ca să zic aşa, a unei situaţii de fapt. Nu ştiu dacă din această cauză eu am coşmarul invers. Eu am anticoşmarul emigranţilor. Coşmarul meu a fost ani de zile următorul: mă visam la Bucureşti, undeva într-un loc public, de multe ori chiar în Gara de Nord. Îmi pare rău pentru aspectul prozaic. Întîmpinat de o mare de prieteni, pe care îi distingeam: unul era Sorin Mărculescu, toţi vechii mei prieteni din liceu şi

facultate, Andrei Ianeş, care mă îmbrăţişau şi-mi dădeau flori, mă aplaudau şi eu trăiam toată această primire triumfală. Era ca un fel de triumf al generalilor romani care tocmai distruseseră Cartagina şi intrau în Roma. Coşmarul meu era, deci, o primire în triumf, dar care îmi dădea în vis un sentiment atît de violent euforic încît mă trezeam.

M.S.: *Nu puteaţi suporta bucuria.*

S.A.: Da, din această listă selectivă a coşmarurilor, ăsta a fost cel mai benefic.

M.S.: *Dar a fost cel mai frecvent?*

S.A.: Nu. A fost mai frecvent numai pînă am venit în România. Acum nu-l mai am, bineînţeles. Dar între anii '74–'75 şi '89, deci în cei 14 ani în care n-am fost niciodată în România, dorinţa mea de a veni în România lua această formă de anticoşmar, de vis euforic.

M.S.: *Dar Mircea Eliade spunea vreodată că vrea să vină în România?*

S.A.: Da, dar era foarte ambiguu.

M.S.: *Şi pudic.*

S.A.: Şi pudic, da. Cum niciodată nu-şi exprima nici un sentiment, nu-şi exprima nici sentimentul de dor. Deci, nu ştiu dacă l-a avut. Aşa cum nimeni din lumea asta, după părerea mea, nu ştie dacă Mircea Eliade a fost un om religios, dacă a crezut în Dumnezeu, ca să spun aşa, foarte simplist. L-am întrebat sau l-au întrebat alţii şi întotdeauna refuza să spună da sau nu. În acelaşi sens, n-ar fi spus niciodată: mi-e dor de ţară sau nu mi-e dor de ţară.

M.S.: *În afară de dumneavoastră, mai vedea pe cineva din familie?*

S.A.: Nu mai erau aşa mulţi. Mai era mama mea, Corina (sora lui), şi, foarte tîrziu, prin anii '80, a venit un văr al lui pe care chiar eu i l-am dus la Paris. A venit întîi la mine la Amsterdam. Alţi membri de familie nu mai aveam.

M.S.: *S-a bucurat că aţi rămas în străinătate? I se părea o mişcare bună? O eliberare?*

S.A.: Pentru mine?

M.S.: *Da.*

S.A.: Nu ştiu, nici asta nu ştiu. Ştiu numai că ani de zile l-am pisat cu scrisori disperate pentru că trăiam marea dilemă între '69 şi '74-'75, cînd am hotărît să rămîn definitiv în Olanda. Era marea dilemă dacă să rămîn sau nu, pentru că orice român cînd ajungea undeva în Vest trăia această dilemă şi nu putea să vorbească decît despre ea. Şi eu probabil că făceam la fel, lucru care cred că era pentru el foarte neinteresant, aşa cum eu acum, cînd aud tineri veniţi din România întrebîndu-mă dacă să rămînă în Olanda, am un sentiment de jenă, pentru că ce poţi să răspunzi la asta? Atunci pe mine m-a durut faptul că nu mi-a spus acest guru al meu, Mircea, rămîi sau nu rămîi, dar evident că nu putea să-mi spună. Un guru nu spune niciodată aşa ceva.

M.S.: *Te împinge să alegi.*

S.A.: Da, e o chestiune personală. Trebuie să crească în tine opţiunea asta.

PRĂBUŞIREA CENTRULUI*

De ce îmi este atît de greu să scriu la dispariţia lui Mircea?

Poate pentru că orice cuvînt trădează, reifică. Prezenţa lui atît de vie îmi pare că se risipeşte la atingerea oricărui cuvînt cu care încerc să o exprim. Toate aceste verbe al căror timp va fi de-aci înainte iremediabil la trecut acoperă şi ascund ceea ce vibra de un contact viu, izvorît departe în trecut printre nişte oameni pentru care Mircea era simultan mit şi realitate. Aşteptările şi proiecţiile mele, surdina acelui trecut şi imaginile acestui prezent, cum pot fi ele spuse fără a încremeni în convenţionale „mărturii"?

Poate este mai decent a vorbi despre sentimentul de vid care ne învăluie acum pe toţi. Poate este mai potrivit să mă întreb în ce fel, plecînd, Mircea ne dezvăluie locul pe care-l ocupa în noi, aşa cum marea, la reflux, dezvăluie pustiul plajei.

Mircea ne obişnuise cu fluxul şi refluxul lui peste ocean; absenţa lui iarna era pentru noi promisiunea reîntoarcerii în vara următoare. Ne obişnuisem a-i înţelege absenţa ca o prezenţă amînată. Ea dura pentru noi, aici, un an; pentru cei de acolo, din Bucureşti, ea dura decenii, în fiecare an un lung an în plus, într-un şir din care timpul real se rarefiase, şi se risipise. Această anuală apariţie-dispariţie avea pentru noi ceva dintr-o existenţă care aluneca de la sine în mit. Un joc cu timpul, un joc cu viaţa, o amînare a contactului, ca o pregătire pentru încetarea lui finală? Poate.

Dar era şi altceva: un joc al regrupării în jurul centrului. La Bucureşti, Paris, Chicago, poate şi altundeva, aceeaşi mişcare se isca, de adunare către Mircea, ca înspre un firesc centru. Gravitam în jurul lui chiar atunci cînd el venea spre noi.

---

* Articol publicat în *Limite*, noiembrie 1986, p. 5.

„Maestrul“ unui grup de „elevi“? Era pentru mulți probabil și aceasta, dar el era pentru toți, cred, în primul rînd, altceva. Mircea se mișca pur și simplu în spațiul în care noi înșine situam Centrul vieții noastre. Ne refeream la el, cu știință sau fără, chiar și atunci cînd ne căutam drumul altundeva. Citindu-i cărțile nu admiram doar o filosofie a Centrului, ci o și trăiam, autorul acelor cărți nu ne informa dinafară ci ne vorbea dinăuntru. Citeam acele pagini cu sentimentul confuz de regăsire a ceva pierdut, sau uitat, și ne comportam în raport cu el aidoma personajelor sale în raport cu un eveniment, un loc, un ins din Trecut, căruia ele îi confereau o importanță centrală, decisivă pentru viața lor. Personajele ne tîrau cu ele în această căutare a Centrului și a Sensului pierdut. Așa cum personajele gravitau în jurul cîte unui Fărîmă care părea să dețină acel sens, așa gravitau cititorii în jurul autorului, deopotrivă supuși misterioasei atracții a Centrului.

Identificam în Mircea Eliade nu (numai) centrul unui grup, ci (și) centrul din noi înșine. Bucuria de a-l revedea era și bucuria de a ne întîlni cu noi înșine într-un spațiu interior vibrînd din nou de viață. Ritualul regăsirii anuale a lui Mircea Eliade: era oare acesta un efect al lecturii cărților lui, un semn al destinului autorului, sau era el mai curînd, pentru Mircea ca și pentru noi, semnul că învingeam risipirea noastră prin lume, distanța în spațiu și mai ales în timp, de o țară, de un Centru, în care cu toții cîndva ne-am aflat și care a fost al nostru? Mircea Eliade a reprezentat pentru noi acest Centru pierdut. Pentru românii de pretutindeni. România din literatura lui s-a înfățișat mai pură decît cea din realitate, căutarea și exaltarea centrului în paginile lui Eliade a compensat pierderea și degradarea României în actualitate. Imaginea Centrului, regăsită la Mircea, a fost o imagine interioară, dar ea a fost o imagine românească.

Am bănuit adesea în obsesia centrului la Mircea durerea nemărturisită a aceleiași rupturi de care suferearn toți; ea era transfigurată de el în teorie așa cum era exorcizat în narațiune spațiul geografic inaccesibil. Mircea reprezenta pentru noi Centrul, dar ce reprezenta Centrul pentru Eliade însuși? Actul de a scrie despre acesta?

Ca o pasăre migratoare, nicăieri acasă definitiv dar peste tot aşteptată ca dovadă liniştitoare a unui ciclu împlinit, Mircea purta cu sine harul de-a reconstitui în fiecare loc Centrul acestuia, dar el purta şi rana invizibilă a neîncetatei migraţiuni; semn dublu de forţă şi fragilitate.

La oprirea pendulului, la încetarea migrării, la imposibilitatea amînării, la stingerea ritualului, mă regăsesc, ne regăsim, singuri. Centrul este acum vid.

Rămas bun, Mircea.

Noi vom trăi de-aci-nainte cu vidul nostru.

CIORAN

PORTRETUL GÎNDITORULUI CA TÎNĂR EXILAT*

I. Biografie şi scriitură

Opera lui Cioran prezintă o omogenitate surprinzătoare a temelor şi a atitudinilor. S-ar spune că autorul ei n-a încetat vreodată să ostenească la una şi aceeaşi carte, poate *Tratatul de descompunere* din 1949 – titlul echivalează cu un program –, pe care o tot rescrie, dezvoltă, extinde de mai bine de patruzeci de ani. Atîta asiduitate în disperare, se spune, ar proveni dintr-o reflecţie asupra condiţiei umane care ar ignora avatarurile istoriei. Această imagine a lui Cioran este seducătoare, dar, cred, înşelătoare: examinarea operei sale româneşti – cititorul francez are la îndemînă, între altele, *Des larmes et des saints* (1937, traducere franceză: 1986) şi *Sur les cimes du desespoir* (1934, traducere franceză: 1990) – ne face să descoperim nu numai un „Cioran înainte de Cioran" ci şi un Cioran secret, chinuit de istorie, încîntat într-o vreme de o utopie pe care o va abjura mai tîrziu, obsedat, în sfîrşit, de trecerea de la o identitate naţională la alta. În 1949, în momentul debutului său francez, Cioran avea 38 de ani; ultima sa carte publicată în româneşte data din 1940. Opera scrisă în limba română este, deci, o operă de tinereţe care aruncă încă lumini neliniştitoare, ca un incendiu îndepărtat, asupra operei de maturitate a lui Cioran.

Cărţile lui româneşti nu sînt accesibile, în original, decît de puţin timp încoace. În 1990, editura Humanitas din Bucureşti începe să reediteze vechile cărţi ale lui Cioran, incluzînd un text inedit, redescoperit din întîmplare, *Îndreptar pătimaş*, scris între

---

* *Le portrait du penseur en jeune exilé* a fost prezentat într-o versiune foarte scurtă la colocviul internaţional despre Cioran în Bucureşti, 18-22 octombrie 1991. Versiunea actuală a fost scrisă mai tîrziu pentru un volum care trebuia să apară la Paris, dar nu a mai apărut. Articolul este astfel inedit (S.A.).

1940-44 şi publicat în 1991. Bogăţia acestei producţii – şapte cărţi scrise între 1934-1940* – comparabilă cu cea publicată în franceză – zece volume între 1949-1987** – invită la o nouă lectură a operei sale integrale pentru a stabili atît legăturile cît şi rupturile dintre perioada românească şi cea franceză.

După cum cronologia acestor cărţi pare să alcătuiască singura „biografie" a autorului – Cioran nu are biografie, la drept vorbind: discreţia elogiată în operă se regăseşte în viaţă – ar trebui să căutăm în textele sale urmele mutaţiilor interioare, ale „imploziilor" din viaţă care îi conferă acesteia un dramatism diferit de cel al „evenimentelor" biografice. Iată cîteva exemple. Cioran a beneficiat de o bursă de studii în Germania între 1933-1935: ce a făcut acolo? Nu se ştie aproape nimic despre asta – Cioran nu suflă o vorbă în această privinţă în filmul realizat de Gabriel Liiceanu despre el – cu excepţia faptului că a scris cîteva articole publicate în presa românească, dar se poate presupune că a redactat acolo măcar o parte din cele două cărţi publicate în 1936. Or, acestea două, *Cartea amăgirilor* şi *Schimbarea la faţă a României*, au o dublă structură tematică pe care n-o împărtăşesc cu celelalte; un anumit mesianism, elogiul riscului şi al acţiunii, se opun în aceste cărţi melancoliei şi disperării care domnesc în volumul precedent *(Pe culmile*

---

* *Pe culmile disperării*, Bucureşti. Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol al II-lea". 1934; Bucureşti. Ed. Humanitas. 1990, 1993. 1998 (traducere franceză: *Sur les cimes du désespoir*, Paris. Gallimard, 1990): *Cartea amăgirilor*, Bucureşti, Ed. Cugetarea. 1936. Bucureşti. Ed. Humanitas. 1991. 1996: *Schimbarea la faţă a României*, Bucureşti. Ed. Vremea. 1936. 1941. Bucureşti. Ed. Humanitas. 1990. 1993. 1998: *Lacrimi şi sfinţi*, Bucureşti. 1937, Ed. Humanitas. 1991. 1995. 1998 (traducere franceză: *Des larmes et des saints*. Paris. Gallimard. 1986): *Amurgul gîndurilor*, Sibiu. Ed. Dacia Traiană. 1940. Bucureşti. Ed. Humanitas. 1991. 1994. 1996. 1998. *Îndreptar pătimaş*, 1940-1944. Bucureşti. Ed. Humanitas. 1991. 1997: *Singurătate şi destin*. Publicistică 1931-1944. Bucureşti. Ed. Humanitas. 1992.

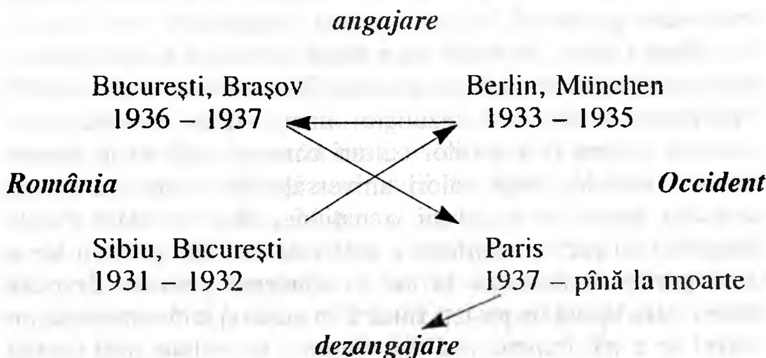
** *Précis de décomposition*. 1949: *Syllogismes de l'amertume*. 1952: *La tentation d'exister*. 1956: *Histoire et utopie*. 1960: *La chute dans le temps*. 1964: *Le mauvais démiurge*. 1969: *De l'inconvénient d'être né* 1973: *Ecartèlement*. 1979: *Exercices d'admiration*. 1986: *Aveux et anathèmes*. 1987 – toate aceste cărţi au fost publicate la Paris de Gallimard.

disperării, 1934) și în următoarele: *Lacrimi și sfinți* (1937), *Amurgul gîndurilor* (1940) și *Îndreptar pătimaș* (1940-1944). Va fi descoperit Cioran în Germania anilor '30 sursele unei energii, care lipsea, după el, în țara sa? Va fi visat, odată întors în România, la o acțiune politică trebuind să conducă la o renaștere românească pe scară europeană? Ar fi vrut, printr-o anumită angajare care ni se pare astăzi cel puțin naivă, să coboare de pe „culmile disperării" pe care le urcase în 1934? Urmează un an în învățămînt (1936-1937), pe care l-a urît toată viața, și publicarea volumului *Lacrimi și sfinți* (1937), în care idealul ascetic pare să domine deja idealul politic. Prietenilor care îi vor reproșa un anume caracter blasfematoriu al acestei cărți, Cioran le va răspunde că este prima carte religioasă scrisă pînă atunci în România! În același an 1937, Cioran primește o bursă de studii în Franța. Avea 26 de ani și publicase deja 4 cărți foarte remarcate. Cioran pleacă totuși la Paris, și va rămîne acolo toată viața. De ce? Nu se știe. Și din nou întrebarea pusă și asupra șederii sale în Germania: ce face Cioran la Paris în cei doisprezece ani care despart sosirea lui de apariția primei sale cărți, *Précis de décomposition,* în 1949? Nu se știe, iarăși, aproape nimic, afară de confesiunile pe care i le face lui Liiceanu în filmul deja citat. Cioran se înscrie la Sorbona, dar nu frecventează cursurile, citește cu patimă cărți vechi românești, învață englezește și descoperă marea poezie scrisă în această limbă, trăiește foarte modest în mai multe mansarde din jurul Odeonului, cartier din Paris pe care de altminteri nu-l va părăsi niciodată. După război, refuză să lucreze și preferă, în pofida sărăciei, să trăiască „parazitar": o asemenea completă libertate merită marginalitatea socială. În rest, petrece ore în șir la cafeneaua Flore, se așază cîteodată lîngă Sartre, dar nu-i adresează niciodată cuvîntul. Cioran studiază terenul, după Liiceanu, lumea literară franceză în care ar fi vrut să intre. Urmele acestor ani pot fi regăsite în articolele și îndeosebi în cărțile pe care Cioran le scrie în românește la Paris, *Amurgul gîndurilor* și *Îndreptar pătimaș:* tînărul, celebru în țara sa, nu este aici decît un necunoscut, pierdut în mulțime. Singurătatea l-ar fi strivit dacă n-ar fi făcut din ea un subiect de scris.

Activismul din *Cartea amăgirilor* şi din *Schimbarea la faţă a României* şi ascetismul din *Lacrimi şi sfinţi* lasă locul acum singurătăţii exilatului, vidului cotidian al celui fără lucru. Aceste teme anunţă *Précis de décomposition* şi, de asemeni, *Syllogismes de l'amertume,* sau *Histoire et utopie,* totuşi în aceste cărţi din 1940-1944, este uimitoare absenţa oricărei referiri la război şi la ocupaţie[1]. În mijlocul atîtor violenţe, Cioran nu aspiră decît la uitare; se abate de la istoria care îl fascinase cu cîţiva ani înainte şi se lăsa să alunece în chinurile totodată plăcute şi perverse ale inactualităţii.

Întreaga tinereţe a lui Cioran a fost marcată de deplasările sale dintr-un loc în altul. Născut în 1911 în Răşinari, îşi urmează familia – tatăl lui era preot ortodox – în 1924, la Sibiu, un oraş unde prezenţa culturală germană era destul de puternică: „mă simţeam aproape în străinătate" povesteşte Cioran. În 1929 pleacă la Bucureşti şi urmează „vagi studii de filosofie"[2] pe care le termină totuşi cu o teză despre Bergson. Nu revine la Sibiu, se pare, decît pentru a îndura lungi insomnii pe care reuşeşte să le stăpînească doar scriind prima sa carte, *Pe culmile disperării;* ar fi sfîrşit altfel prin a-şi pune capăt vieţii[3]. Cartea a fost publicată în 1934, dar a fost scrisă, aproape sigur, mai devreme; articolele publicate în 1931-1932 îi seamănă întru totul ca teme şi stil. Urmează şederea în Germania (1933-1935); apoi învăţămîntul la Braşov (1936-1937). Cele două episoade constituie „perioada activă" din viaţa şi creaţia sa. În sfîrşit, plecarea la Paris în 1937 încheie acest activism; Cioran face cale întoarsă către disperarea anilor 1931-1932. În 1949 va debuta ca scriitor francez[4]. Activismul anilor 1933-1937 se află înscris între două plecări, una în Germania, cealaltă în Franţa; nu este decît o paranteză, o pauză, scurta „iluzie" pe care şi-o îngăduie scepticul care a fost şi va fi Cioran. Neantul revelat adolescentului în *Pe culmile disperării* şi combătut cu violenţă în presă şi în *Cartea amăgirilor* şi în *Schimbarea la faţă a României* se închide iar asupra tînărului exilat român în *Amurgul gîndurilor* şi *Îndreptar pătimaş* şi îl va înghiţi pe scriitorul francez, ajuns la maturitate după *Précis*.

Itinerarele geografice și spirituale par să coincidă; ele indică o primă articulație în timp și în spațiu a operei lui Cioran, într-un ritm alternativ foarte frapant:



II „Istorie" și „Utopie"

Opera scrisă de Cioran în românește alcătuiește scena unei duble negații: cea a disperării inițiale prin acțiune și cea a acțiunii, prin experiența exilului și prin trecerea de la o limbă la alta.

Detaliile acestei duble negații ar putea fi urmărite în două serii de cărți care într-un anume fel formează una pentru cealaltă o imagine în oglindă: *Schimbarea la față a României* și *Cartea amăgirilor* (amîndouă din 1936), precum și mai multe articole din volumul *Singurătate și destin* pe de o parte și *La tentation d'exister* (1956) și *Histoire et utopie* (1960) de altă parte. Aceste cărți exprimă cele mai mari eforturi ale lui Cioran de a afirma și respectiv a nega „destinul" României sau, altfel spus, de a se înrădăcina el însuși în actualitate și de a se degaja din ea mai tîrziu.

Temele acestor cărți sînt mai mult sau mai puțin aceleași, dar semnele valorizante care le însoțesc sînt opuse. Istoria, obiect de laudă în *Singurătate și destin*, *Schimbarea la față a României* și *Cartea amăgirilor*, va fi ironizată în *La tentation d'exister* și

Histoire et utopie ca pură utopie. Dimpotrivă, retragerea dezamăgită din istorie, văzută în cele două cărți din urmă ca dovadă de înțelepciune, fusese violent atacată în primele publicații ca semn al unui fatalism balcanic. Aceste răsturnări evaluative gravitează în jurul „cazului românesc".

După Cioran, România nu a făcut istorie, ci a fost făcută *de* istorie; de aceea el „iubește trecutul României cu o ură totală"[5]. Adevărata istorie este rezultatul unei „Wille zur Macht" a marilor națiuni și a marilor culturi care nu ezită să le impună altora ideile lor drept valori universale. Este normală dorința oricărui popor de a deveni o națiune, chiar o Mare Putere. Românii nu par să manifeste o astfel de dorință, patrioții lor se lasă purtați de nostalgie în loc să conceapă proiecte. România este o țară lipsită de profeți fiindcă în această țară nimeni nu are darul de a trăi frenetic realități viitoare; ne trebuie deci profeți, proclamă Cioran, nu fără a sugera faptul că el și chiar cartea lui despre „schimbarea la față a României" joacă acest rol. România trebuie să se schimbe în profunzime: numai o „schimbare la față" violentă ar putea s-o salveze[6].

Toți naționaliștii adevărați ar trebui, după Cioran, să impună o asemenea „schimbare" fiindcă trăim vîrsta „adamismului", în care totul trebuie luat de la început. „Aș vrea ca România să aibă populația Chinei și destinul Franței", exclamă Cioran adăugînd cu același umor involuntar că nu este pe cale să construiască o utopie, care ar însemna o „dezertare teoretică în fața realității", ci un proiect de reforme[7]. Ar vrea, deci, să smulgă România destinului său mediocru de „cultură minoră" și de „țară mică" somnolînd într-un colț uitat al Europei și să-i infuzeze ambiția, cultul forței, simțul destinului, chiar spiritul de sacrificiu, pentru a urca, prin salt, la nivelul țărilor mari.

A doua carte publicată de Cioran în 1936, *Cartea amăgirilor*, servește drept complement teoretic al *Schimbării la față*. Fără să numească România, Cioran cheamă aici la „purificarea prin foc", la „metode brutale" care trebuie să însănătoșească un popor altfel „indolent", la curajul de a se transforma pe sine însuși și la eroism pentru a atinge „ultimele culmi ale ființei". Cei care nu participă la atare frenezie sînt oameni „fără destin", sfinți sau

filosofi. Cioran își va reaminti mai tîrziu, cu un surîs de data aceasta, că a scris în 1933 un pamflet împotriva prietenului său Mircea Eliade, pe care l-a numit atunci un „om fără destin" pentru că nu avea curajul să se angajeze și se „refugia" în neutralitatea științei[8].

În pofida naivității lor, aceste fraze exprimă o ideologie foarte discutabilă; după mai bine de jumătate de secol de totalitarism și megalomanie, e greu să le citești ca pe o simplă bravadă juvenilă. Cioran însuși este foarte conștient de aceasta și o mărturisește în prefața noii ediții din 1990: „Am scris aceste divagații în 1935-36 la 24 de ani, cu pasiune și orgoliu. Din tot ce-am publicat în românește și franțuzește, acest text este poate cel mai pasionat și în același timp îmi este cel mai străin. Nu mă regăsesc în el, deși îmi pare evidentă prezența isteriei mele de atunci."[9]

Totuși, aici nu mă interesează ideologia acestor texte – ea era destul de răspîndită în Europa anilor treizeci incluzînd România – ci autorul lor. Care era *pentru el* semnificația acestei frenezii?

Scriind *Schimbarea la față a României,* Cioran voia fără îndoială să se despartă de nihilismul primei sale cărți, *Pe culmile disperării.* Odată coborît de pe aceste culmi, se cățăra pe cele ale ființei și își imagina identificarea cu o comunitate ideală, eroică, pentru a scăpa de singurătate și de neputința de a crede în ceva. Nu se întrebase în *Pe culmile disperării* după ce a înțeles că nu putea trăi nici cu oamenii, nici fără ei, dacă nu era mai bine „să lucreze la construirea unui sistem social și politic"? În 1934, se îndoia totuși de oportunitatea unui asemenea proiect și se interesa mai degrabă de relația omului cu eternitatea decît de cea cu istoria. Trei ani mai tîrziu, se străduiește să creadă în angajarea în istorie. În *Schimbarea la față* este consecvent în angajare, dar în a doua carte din acel an, *Cartea amăgirilor,* credința zgomotoasă se învecinează cu îndoiala cea mai atroce (voi reveni asupra sensului acestei duble structuri). Se pare că Cioran *voia să creadă* cu atîta îndîrjire în renașterea României tocmai fiindcă *nu reușea să creadă* realmente.

Trebuie spus, de asemeni, că și dacă acceptăm dreptatea unora dintre remarcile sale despre mentalitatea românească,

lucru pe care aş fi înclinat să-l fac, gestul în sine de a face *tabula rasa* din cultura română se înscrie în cea mai bună tradiţie critică a inteligenţiei româneşti, care, începînd cu secolul XIX, nu încetează să-şi renege violent trecutul o dată la douăzeci de ani. Nici atitudinea lui Cioran, nici imaginea sa despre România nu sînt inedite în 1937; inedite sînt doar radicalismul negaţiei, violenţa, refuzul oricărui compromis. Cioran îşi distruge ţara în *Schimbarea la faţă* (1936) cu aceeaşi forţă pe care o întrebuinţase împotriva lui însuşi şi a lumii în general în *Pe culmile disperării* (1934); singura diferenţă este că în 1936 vrea şi să creeze o nouă Românie, cu aceeaşi violenţă.

Tăgada lui Cioran – „nu, nu sînt utopii ci proiecte de reformă“ – este cuvîntul cheie al textului: în fapt, atît istoria trecută cît şi cea viitoare a României nu sînt decît obiecte utopice construite de un adolescent care doreşte să se integreze în cultura sa.

Am putea la fel de bine să ne întrebăm dacă „schiţele istorice“ ale naţiunilor Europei prezentate de Cioran în *Schimbarea la faţă* nu sînt şi ele obiecte utopice. În Franţa toată lumea are talent şi nimeni nu are geniu, în Germania se întîmplă mai degrabă invers, proclamă Cioran. Chiar dacă ar fi pronunţate cu un surîs, asemenea afirmaţii nu trimit la ţări sau la culturi reale istoriceşte; ele construiesc mai curînd ţări imaginare, utopice, al căror rost nu este decît de a se opune imaginilor – la fel de utopice – ale României şi de a îndreptăţi astfel furia autorului.

Schimbarea la faţă nu instituie numai obiectul ci şi subiectul căutării. În timp ce ironizează cultura minoră a ţării sale, Cioran face elogiul Occidentului şi se aşază într-o poziţie marginală în raport cu acesta în calitatea lui de Centru îndepărtat, intangibil, aproape mitic. Locul de enunţare al subiectului este, deci, devalorizat în raport cu un altundeva supravalorizat. Subiectul nu este nimic în afara suferinţei sale de a fi *aici* şi a dorinţei de a fi *altundeva;* o relaţie mistică, deloc surprinzătoare la acest spirit utopic.

Prima carte scrisă la Paris, *Amurgul gîndurilor*, nu face nici o referinţă la România, în timp ce a doua carte, *Îndreptar pătimaş*, rămasă inedită pînă în 1991, conţine un capitol de o poezie tragică extraordinară, greu de tradus, pe care nu pot decît

să-l rezum aici. Cioran își ia rămas-bun de la *„poporul său nefericit"*, condamnat la nenorocire; la ce bun să inventezi orizonturi noi pentru el, dacă acesta nu încetează să le respingă? Orice speranță este nebună, a face pe profetul duce la cinism. Mersul acestui popor în lume nu e înțeles de nimeni afară de Cioran, fiindcă el răsună în propria sa disperare. „Adio, strămoși a căror durere n-a trecut decît în cîntecele voastre din fluier. Mă voi stinge aici, singur de tot, iar oasele mele nu vor putea să vă spună niciodată ce s-a petrecut cu mîndria măduvei și cu luminile creierului."[10]

Ajungînd la Paris în 1937, Cioran era la curent cu ceea ce se petrecea în România – după filmul realizat de Liiceanu despre el, scria chiar scrisori disperate prietenilor săi din București – și anume: dictatura regală și sfîrșitul democrației în 1938, apropierea de Germania, cedarea de teritorii către Ungaria, Uniunea Sovietică și Bulgaria în 1940 în urma pactului Ribentropp/Molotov, dictaturi de dreapta, război după 1941. România, țară a nenorocirii? Fără îndoială, dar toate țările Europei îndurau asemenea nenorociri în acea perioadă. În ce moment scrie Cioran acest fragment? Nu se știe, dar se poate presupune că s-a petrecut în timpul dictaturii regale, fiindcă acesta era singurul moment „specific" de nenorocire în raport cu restul Europei și fiindcă această dictatură nu decapitase numai democrația ci și mișcarea de dreapta, inclusiv prietenii lui Cioran. Dacă această ipoteză este corectă, despărțirea lui Cioran de țara sa provine dintr-o decepție: România n-a știut să fie la înălțimea idealului conceput de Cioran în *Schimbarea la față* și în *Cartea amăgirilor,* ea s-a arătat din nou o „țară mică" fără viitor. Interpretarea lui Cioran este istoricește falsă și politicește nedreaptă, dar, încă o dată, mă interesează drama lui Cioran, nu ideile sale. Pentru el a venit sfîrșitul iluziilor; apocalipsa pe care o conturează nu este decît reversul utopiei în care a vrut să creadă. În 1960, Cioran va face teoria contaminării moderne a utopiei de către apocalipsă: poate că o vedea deja în 1940.[11] Despărțirea s-a petrecut, de altfel, cu o suferință profundă. Iată încheierea ultimului articol publicat de Cioran în România la sfîrșitul anului 1943, doar cu cîteva luni înainte de intrarea Armatei Roșii în

țară: „Nu înțeleg cum există oameni care dorm liniștiți, după ce se gîndesc la existența subterană a unui popor persecutat, la secolele de întuneric, de groază și de iobăgie. Cînd văd Ardealul, mi se desfășoară o configurație plastică a unor dureri mute, a unei drame închise și înăbușite… N-a înțeles nimic din problema României acela pentru care ea nu este o obsesie dureroasă."[12] Dacă Cioran „își uită" apoi țara, o face, fără îndoială, pentru a combate acest sentiment sfîșietor de culpabilitate. În anii '40 gîndirea lui Cioran se îndepărtează din ce în ce mai mult de raționamentul istoric și politic: pusă în mișcare fie de euforie, fie de disperare, ea schițează după caz utopii pozitive sau negative.

Despărțirea de România se confirmă în *Précis de décomposition* (1949) și în *Sylogismes de l'amertume* (1952); dimpotrivă, *Tentation d'exister* (1956) întrerupe tăcerea și reia firul *Îndreptarului pătimaș* (1940-1944). În timp ce speculează asupra „rușilor" și a „spaniolilor", Cioran se împiedică de o exclamație aparent întîmplătoare: „Cu cît e mai tragică problema națională pentru popoarele mici!" Și, iată-l că reia brusc „teoria destinului" refulată tip de 20 de ani, de la *Schimbarea la față*: „Naționalismul lor, ce pare o farsă, e mai curînd o mască în spatele căreia încearcă să-și ascundă drama, să-și uite, într-o furie a revendicărilor, neputința de a-și face loc în evenimente". „Paradoxul de a fi persan (român în cazul nostru)…" n-a încetat să-l chinuie. „Mărturisesc că am privit cîndva ca pe o rușine apartenența la un popor oarecare, la o colectivitate de învinși…" Cuvîntul „cîndva" trimite probabil la un vechi articol din 1933 în care, exasperat de această țară de *oameni atenuați*, Cioran făcea o altă mărturisire: „De aceea, am avut momente cînd mi-a fost rușine că sînt român. Dar dacă regret ceva, sînt aceste momente. De nu aș fi român decît prin defecte, și tot aș iubi această țară, împotriva căreia sînt înverșunat dintr-o nemărturisită iubire."[13]. Același cuvînt „cîndva" trimite probabil și la perioada *Îndreptarului pătimaș*, în care renunță chiar la ultimele iluzii asupra țării sale, cele pe care se străduise să le întrețină în *Schimbarea la față*, dar care fuseseră o încercare pentru „tînăra (sa) aroganță". „Cum să-i zgudui, cum să-i însuflețești" pe acești „țărani atemporali îndrăgostiți de toropeala

lor“? Aceste întrebări revin în 1956 cu vechea violență masochistă a articolelor din 1933 și a cărților din 1936. „Ce reazem să-mi fi găsit? Țara mea, a cărei existență vedeam limpede că n-are nici o noimă, îmi apărea ca un rezumat al neantului...“ Fiindcă această țară nu cunoaște decît o singură „mare idee: cea a destinului; o respingeam din toate puterile, vedeam în ea doar viclenia celor lași“. Dar dintr-o dată, se petrece o schimbare radicală cioraniană, complet neașteptată: această „mare idee“ „aveam s-o pricep doar mult mai tîrziu. Cum mi s-a strecurat în minte, n-aș putea spune. Cert este că atunci, cînd am ajuns s-o simt cu luciditate, m-am împăcat cu țara mea, care *pe dată* a încetat să mă mai obsedeze.“ (Sublinierea îi aparține lui Cioran. S.A.)

Revoltat cîndva împotriva acestui obicei al românilor de a acuza „soarta“ de toate reacțiile istoriei, grație căruia puteau să se „dispenseze de acțiune“, Cioran înțelege acum că un atare reflex de autoapărare provine dintr-un „sistem de dezastre“ pe care acest popor îl străbate dintotdeauna. „Îi sînt recunoscător că mi-a dat ca zestre, o dată cu codul disperării, acest tact, această dezinvoltură în fața necesității, precum și nenumărate situații fără ieșire și arta de a mă deprinde cu ele... Îi datorez nu numai cele mai strălucite, cele mai categorice eșecuri ale mele, dar și priceperea de a-mi farda lașitățile...“[14]

Răsturnarea semnului evaluării pentru un același obiect – un mecanism textual al lui Cioran care ne este deja familiar – trimite la un proces de gîndire destul de lung în timpul căruia Cioran a trebuit să reflecteze atît asupra „eșecurilor“ sale cît și asupra explicației lor. Datorită faptului că „biografia operei“ este singura de care dispunem, am putea spune că acest proces s-a petrecut în deceniul cuprins între *Amurgul gîndurilor* (1940) și *Précis de décomposition* (1949), în anii patruzeci ai singurătății pariziene în care Cioran nu mai publică nimic, dar scrie *Îndreptar* și se pregătește să devină autor francez. Tăcerea ascunde zbuciumul unui învins – „eșecurile mele“ – care își acuza, la început, poporul de învinși, dar care, mai tîrziu, a trebuit să-și dea seama de soarta comună care îi lega: doar recunoscîndu-se un învins ca și ei, Cioran acceptă „marea idee“ a românilor: oare

nu „destinul" său îl îndreptase către „cele mai frumoase, cele mai dragi eșecuri ale sale" la Paris? Reconcilierea înțeleaptă cu poporul pe care îl copleșise cu insulte trece prin *ucenicia exilului;* acceptînd exilul și eșecul pe care acesta îl putea determina pentru scriitor, Cioran acceptă „destinul", adică vocația pentru eșec a românilor. Despărțirea de România în *Îndreptar pătimaș* nu era, de fapt, decît începutul unui proces de identificare spirituală cu poporul de care se separa fizic. Cîtă vreme se afla în România, sau voia să revină acolo, Cioran își critica violent țara și voia s-o schimbe; în clipa în care alege exilul (sau, mai bine spus, „se resemnează" cu el), Cioran acceptă România ca atare, conceptul de destin nefiind, de fapt, decît trăsătura de unire între cele două acceptări. Plecarea, provizorie, în Germania în anii treizeci îl făcuse să viseze la schimbarea lumii, a poporului său și a lui însuși; șederea sa, definitivă, în Franța, exilul, îl face să renunțe la orice speranță de a schimba ceva. Acceptarea destinului, atît pentru români cît și pentru sine, pleacă de la o revelație: istoria nu este decît iluzie, orice proiect de a o schimba nu este decît o nouă utopie.

Un an mai tîrziu, după *Tentation,* în 1957, Cioran scrie: *Sur deux types de société. Lettre à un ami lointain*, pe care o va publica în *Histoire et utopie* în 1960. O scrisoare de la Constantin Noica, prieten din tinerețe[15], face să sîngereze din nou o rană doar aparent închisă: „stărui... să-ți dau amănunte despre preocupările mele cît și despre lumea «minunată» în care, îmi spui, am norocul să trăiesc și să umblu în voie. Ți-aș putea răspunde că sînt un om lipsit de preocupări și că această lume nu-i deloc minunată." Sau, cum explică Cioran mai departe: nu există opoziție între cele două societăți așa cum crede Noica, prins în angrenajul comunist; în fapt, „ne găsim în fața a două tipuri de societate intolerabile". „Aici ca și acolo, sîntem cu toții într-un punct mort". „Pe voi ei vă silesc să fiți singuri, noi sîntem singuri de bunăvoie. Să fie atît de mare distanța dintre infern și un paradis dezolant?" Mai mult, „marea învinuire ce se poate aduce regimului vostru e că a ruinat utopia, principiu de regenerare a instituțiilor și popoarelor"[16]. Nefericirea există de ambele părți, spune Cioran, dar ea are nuanțe. Noica relua, de

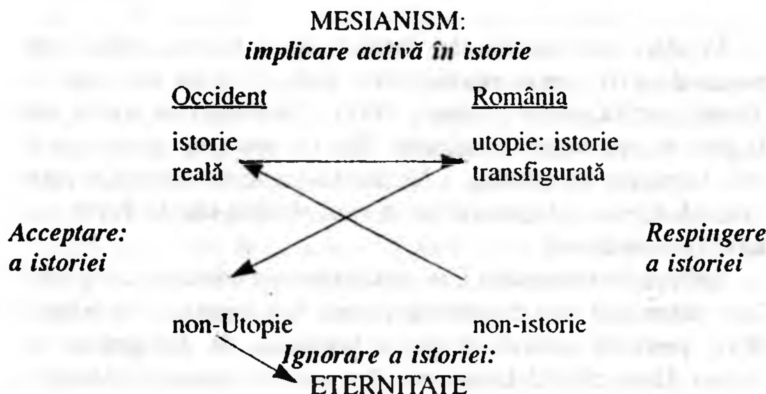
fapt, în scrisoarea sa tezele antebelice susţinute în epocă, între alţii, de Cioran însuşi. Nu aşezase el în *Schimbarea la faţă a României* (1936) subiectul intelectual român într-o poziţie marginală, de dorinţă frustrată, faţă de Centrul care este Occidentul? După douăzeci de ani, Noica nu spune nimic altceva, dar Cioran, de data aceasta, nu mai crede în vechea ierarhie: centrul nu este superior periferiei, spune Cioran în 1960, e doar diferit de ea, dar în egală măsură insuportabil. În Bucureşti, Cioran visa Occidentul. Douăzeci de ani mai tîrziu se află acolo, dar la fel de nefericit. *Acolo* comunismul a distrus Utopia, spune Cioran în 1957 (se înşela, dar trecem peste asta); o lipsă de care noi suferim *aici*, continuă el, din Paris.

Locurile de enunţare ale lui Cioran, *aici* şi *acolo*, se intervertesc, dar nu-şi schimbă valoarea: acum Cioran priveşte din Paris cu o anume melancolie Bucureştiul de *acolo*. Subiectul se găseşte *aici* sau *acolo*, mereu în situaţie de inferioritate faţă de Celălalt: orice poziţie de enunţare este probabil blestemată. Regimul vostru a distrus Utopia, dar ea trăieşte mereu pentru voi, pare să spună Cioran, pentru că voi, *acolo*, nutriţi utopia unui *aici* mai bun; or, noi ştim acum aici, în Vest, că utopia nu mai există nicăieri în lume. Istoria a urmat un alt curs decît cel visat de Cioran în tinereţe şi a dus la crearea unei utopii negative, ceea ce a distrus ideea de Utopie însăşi. Ca de obicei, gîndirea lui Cioran nu se mişcă decît prin basculare: istoria a învins utopia mea, dar graţie acestui triumf dispare şi utopia în sine, această negare necesară a Istoriei: „cu alte cuvinte, o societate incapabilă să zămislească o utopie şi să i se consacre e ameninţată de scleroză şi de ruină"[17]. Orice utopie, cît de rea ar fi, este preferabilă absenţei ei, forţei egalitare a istoriei, proclamă Cioran, tocmai cînd credeam că a renunţat la orice angajare. Ar trebui să citim aici, îngropate în text, ecourile răscoalelor populare din Polonia şi din Ungaria care arătau, în 1956, că Utopia continua să trăiască dar că devenise antitotalitară în opoziţie cu o Istorie care devenise totalitară? Nimic din text nu permite o asemenea inferenţă. Cioran pare să ignore istoria în 1956 la fel ca în 1940-1944: revoltele din Est au tot atîta influenţă asupra speculaţiilor lui despre Istorie şi Utopie cît şi

războiul la Paris. Aceşti termeni, Istorie şi Utopie, nu există decît în spiritul său. „Pierderea iluziilor“ l-a făcut să se elibereze de toate contingenţele: nici România, în speţă Estul, nici Occidentul nu mai există, afirmă Cioran. Răsturnîndu-se, *aici* şi *acolo* şi-au pierdut orice semnificaţie. Cioran s-a instalat într-un nou loc de enunţare şi în acest sens se poate spune că termenii cîndva opuşi, Istorie şi Utopie, s-au devalorizat acum deopotrivă: Cioran îi priveşte pe amîndoi dintr-un loc în care nici timpul, nici spaţiul nu mai au sens; el îi priveşte din *non-locul* care este exilul.

O a doua alegere – sau ar trebui să spunem încă o dată, o a doua resemnare? – întăreşte această luare de poziţie: alegerea limbii franceze. „Ar însemna să-ţi spun o poveste de groază dacă ţi-aş relata în amănunt istoria relaţiilor mele cu acest idiom de împrumut, cu toate aceste cuvinte gîndite şi regîndite, şlefuite, subtile pînă la inexistenţă... Cum aţi vrea să se deprindă cu ele un scit?“ Franceza este o limbă „inabordabilă, prea nobilă şi prea distinsă după gustul meu. Din nefericire, cînd mi-am dat seama de asta era prea tîrziu, altfel n-aş fi părăsit limba noastră; mi se întîmplă să regret mirosul ei de prospeţime şi de putreziciune, amestecul de soare şi bălegar... Să revin la ea nu pot; cea pe care a trebuit s-o adopt mă leagă şi mă stăpîneşte prin suferinţele cu care am plătit-o.“[18] Alegerea limbii ca şi cea a locului de enunţare este un act de violenţă îndreptat de Cioran împotriva lui însuşi. Scitul care era se împăca greu cu acest idiom rafinat, civilizatul care a devenit regretă prospeţimea limbii pierdute. Discursul nu aderă la om, orice acomodare este o pierdere. „Subjugat“ de noua limbă, scitul moare: o dată cu limba, se afundă în trecut, devin amintiri peisajele copilăriei şi butadele incendiare ale tinereţii. O dată cu vîrsta şi cu constrîngerea noii sintaxe, „canibalul“ devine un „liberal încăpăţînat“, uimindu-se de departe de „acel gust al pustiirii, al harababurii lăuntrice, al unui univers asemenea unui bordel în flăcări“ din Balcani. „Şi totuşi, dacă sud-estul e atît de cumplit, de ce, părăsindu-l pentru partea aceasta a lumii, ai sentimentul unei căderi – e drept, admirabile – în vid?“[19] Non-locul, vidul, idiomul de împrumut: tot atîtea trăsături ale *non-persoanei*, ale exilatului.

Această înțelepciune (transistorică) este efectul (istoric) al exilului. Am văzut, deci, războiul utopiilor înăuntrul pledoariei pentru angajare în istorie *(Schimbarea la față a României* și *Cartea amăgirilor),* istoricitatea, ascunsă în revolta contra istoriei și regretul utopiei în interiorul unei istorii triumfătoare dar nesemnificative *(Tentation d'exister* și *Histoire et utopie):* cele două serii de cărți, pe care le-am văzut la început ca imagini în oglindă, se dovedesc contradictorii. Termenii „Istorie" și „Utopie" nu acoperă două perioade distincte din gîndirea lui Cioran, cum am presupus la început; dimpotrivă, fiecare termen îl include pe celălalt. Reverberarea este un efect al deconstrucției reciproce. Utopia ar vrea să fie o Istorie transfigurată, „schimbată la față", Istoria este o Utopie încremenită. Cufundarea în non-Utopie, această decizie înțeleaptă a unui „civilizat", se întîlnește, ironic, cu dezinteresul pentru Istorie al românilor înșiși, pierduți, după Cioran, într-o „toropeală scitică"; două variante ale unei ignorări a istoriei care se opun celor două variante de mesianism, cea a Istoriei reale a Occidentului și cea a „Schimbării la față" predicată de tînărul profet român. Astfel rezultă figura următoare a istoricității:



Abjurînd mentalitatea nonistorică în care se născuse, Cioran are revelația istoriei reale în Germania și concepe pentru România o transfigurare care respinge istoria așa cum fusese îndurată pînă atunci. El credea în acea vreme că proiectul său e realizabil: va

înțelege doar mai tîrziu, în Franța, cît era de utopic. Se retrage atunci într-un spațiu de luciditate, non-utopic dar și non-activ, care acceptă istoria așa cum este, fără voința de a se amesteca în ea. Reîntîlnește astfel idealul tinereții sale – eternitatea înseamnă mai mult decît istoria – dar și, în chip ironic, scepticismul tradițional al românilor. În opera sa, „Istorie" și „Utopie" nu sînt defel concepte politice ci numai figurile semantice ale unei drame personale, polii unei gîndiri care se caută și se sfîșie în același timp. Din această cauză, cei doi termeni se asociază cu alții deloc politici precum ochiurile unei plase diseminate în afara cărților menționate la început, rețea care acoperă întreaga operă a lui Cioran. Ar trebui, deci, să căutăm alte teme, mai profunde, care să poată asigura coerența acestei rețele și să reveleze, poate, o *Urszene* a dramei. Dar înainte de a o face, aș vrea să mă opresc o clipă la tema *exilului*, care ar putea reprezenta, măcar în prima instanță, „pragul" sau „ritul de trecere" între domeniul Istoriei și cel al Utopiei.

III Trecerea, o istorie de exil

În afara unei menționări incidentale în *Cartea amăgirilor*, termenul „exil" apare pentru prima dată, dacă nu mă înșel, la sfîrșitul cărții *Lacrimi și sfinți* (1937): „De unde vine teama asta de înec în ape adînci și stătute? Sînt ca acei pești care mor în exil, îngropați de mlaștini." Nimic din carte nu anunța o atare remarcă. Cioran a făcut-o chiar în anul plecării sale la Paris: era, oare, premonitorie?

Articolele trimise din Paris alcătuiesc un adevărat document. Doar șapte luni separă articolul despre Nae Ionescu, din 6 iunie 1937, probabil ultimul scris în România, de *Fragmente de Cartier Latin*, din 15 ianuarie 1938, probabil primul redactat la Paris, dar ce diferență între cele două! O adevărată prăpastie. Dacă în urmă cu patru ani, la München, Cioran se înfuriase că e ignorat ca român, acum, la Paris, se pierde în masa internațională a rataților și a vagabonzilor, acești „ex-studenți români, polonezi, spanioli, chinezi", se abandonează „în mod estetic" „vidului

parfumat" al metropolei, „absorbției vampirice"; întoarcerea sa în România pare să se îndepărteze cu fiecare zi.

De ce? Articolul din 15 ianuarie 1938 menționează „decepții, scîrbe și înfrîngeri". Doi ani mai tîrziu, Cioran face bilanțul „mișcărilor revoluționare": oamenii nu participă la ele din convingere, ci fiindcă nu pot suporta o viață „fără vibrații"; sînt gata apoi să moară fiindcă nu suportă „degradarea elanului lor"; „a fi revoluționar este o chestiune de intensitate". „Spaima de ireal e motivul ultim al actului."[20]

Să fie acest articol cu titlul semnificativ *Înșelarea prin acțiune* testamentul politic al lui Cioran? Am putea-o presupune! Decepțiile despre care vorbește erau provocate de incidente concrete sau de evenimente generale cum ar fi dictatura regală care a urmat ultimelor alegeri democratice din România, în 1937? Cred că aceste schimbări politice l-au făcut pe Cioran să-și interpreteze toate vechile elanuri ca tot atîtea iluzii asupra României cît și asupra lui însuși. Eșecul „transfigurării" țării sale face pereche cu descoperirea că el însuși nu căuta în aceasta, în primul rînd, decît o intensitate interioară. Mai mult, chiar el declarase, în *Schimbarea la față:* „În momentul cînd aș fi convins că posibilitatea unei *schimbări la față a României* este o iluzie, din acel moment o problemă a României pentru mine n-ar mai exista"[21]. De ce n-am citi literal această frază? Știută fiind simpatia sa pentru dreapta, Cioran și-ar fi putut închipui că are motive să se teamă de dictatura Regelui Carol al II-lea și apoi de cea a mareșalului Antonescu.

Pe de altă parte, un spirit de forța și de rectitudinea lui Cioran putea lua decizia de a-și părăsi țara natală, pur și simplu din principiu. Utopia și Istoria se ciocneau în spiritul său rămînînd întrețesute într-un joc fără ieșire; era preferabil atunci să le respingă pe amîndouă odată. Șederea sa la Paris i-a dat probabil ocazia să reflecteze încă o dată la destinul său și la cel al țării sale. O făcuse înainte în Germania, unde descoperise realitatea Istoriei; la Paris, descoperă iluzia acesteia. Alegînd exilul, Cioran ia decizia să se separe de cei doi termeni în același timp și să fugă de dilemă prin singura ieșire care îi rămînea: Neutrul, indiferența. Nu e surprinzător că păstrează o tăcere

completă asupra războiului și a ocupării Parisului. *Amurgul gîndurilor* (1940), dimpotrivă, reia tema exilului, tot la sfîrșitul textului: singur, „fără patrie", „nu mă simt acasă decît pe țărmurile mării. Căci nu-mi pot construi o patrie decît din spuma valurilor". „Despatrierea lăuntrică" este condiția eliberării gîndirii („gînduri fără rădăcini"). „Gîndești – întotdeauna – din lipsa unei patrii... căci gînditorul este în viață un emigrant"[22]. Acest fenomen de *dezrădăcinare* și *despatriere* este în esență ambiguu: în sine, dezrădăcinarea semnifică simultan *pierderea* unei patrii, a rădăcinilor de acolo, și *eliberare,* smulgerea acelor rădăcini care te leagă de sol. Lipsa – termen mai puternic decît pierderea – unei patrii determină începutul procesului de reflecție; acesta n-ar avea loc, după Cioran, dacă gînditorul ar rămîne înrădăcinat în patria sa, în tradițiile și clișeele sale. Reflecția țîșnește ca o compensație la dezrădăcinare: gînditorul este *structural* un emigrant.

Cioran ajunge la aceste concluzii la începutul exilului său parizian. Tema apăruse totuși și în cărțile publicate înainte în România. Am văzut, plecînd de la alte fragmente, importanța pentru Cioran a primei sale „distanțări" de România, în timpul șederii sale în Germania: el a publicat apoi *Cartea amăgirilor* și *Schimbarea la față a României*. Să fie oare și prima sa carte rezultatul unei prime distanțări, plecarea din Sibiu la București sau chiar, înainte, de la Rășinari la Sibiu? Ar fi o ipoteză foarte seducătoare – sugerată, de altfel, de el însuși – să interpretăm publicarea fiecărei cărți sau serii de cărți ale lui Cioran ca rezultatul unei noi *emigrări:* interne (București), externă provizorie (Berlin) și externă definitivă (Paris); ponderea unei asemenea ipoteze crește dacă ne gîndim și la bascularea pe care fiecare distanțare o provoacă în ideile sale, așa cum s-a văzut mai sus.

A existat totuși o „emigrație" internă? *Îndreptarul pătimaș* pare să facă sugestii în această direcție: „Copil, n-ai avut stare... Te-ai vrut *în afară*, departe de casă, departe de-ai tăi... Sărind din copilărie în filosofie, anii ți-au mărit oroarea așezării... Încăperea te apasă; tu nu respiri... decît la răspîntii... Afară, veșnic afară..."[23]

Exilul în Paris devine drama centrală a *Îndreptarului*. Cioran tot e acolo: singurătate în mulțime, căderi în amintirile țării sale, condiția de metec, dezrădăcinare, solidaritate cu alți emigranți, evrei moderni în Europa sau evrei spanioli în Roma antică în timpul decadenței Imperiului, muzica drept singur remediu împotriva ispitei de a se sinucide și sentimentul că este pe cale să trăiască sfîrșitul unei civilizații. Și iată epitaful emigrantului: „Cer al Parisului, sub tine-aș vrea să mor! Pierzania ta o știu: vreo vrere, nu mai am... viitorul mi se stinge în ochii ce te-au sorbit departe de vremi."[24] Faptul de a fi blocat în Paris, imposibilitatea de a se detașa de el, vor fi reluate în *Histoire et utopie:* nu-i voi ierta niciodată Parisului, „sursa nefericirilor mele", spune el, „legarea mea de spațiu"[25]. Perspectiva scrierilor franțuzești se schimbă: de la *drama alegerii* exilului, Cioran trece la *chinurile metecului*, și de la strigătul pătimaș, la povestirile la persoana a treia despre personaje istorice sau generice exilate în cutare moment, în cutare loc al lumii, tot atîtea măști ale lui Cioran. Trecerea pragului între „român la Paris" și „metec de origine română" cunoaște deci un *dincoace* – să renunți la o parte din tine însuți, să arunci lestul pentru a reuși saltul – și *un dincolo,* constatarea inutilității sacrificiului; exilatul nu este *decît* un metec. Dramă dincoace, mizerie dincolo, iar ca deznodămînt pierderea identității. Exilatul nu ajunge să-și schimbe o identitate cu alta, el o pierde pur și simplu pe cea dintîi și o ratează pe a doua. Ritul de trecere basculează – mișcarea ne este familiară – în negativitate; exilatul locuind într-un *non-loc* și vorbind o non-limbă, „un idiom de împrumut", devine o *non-persoană* și se prăbușește într-o *non-identitate. Amurgul* și *Îndreptarul* scrutau *dincoacele*, *Précis*, *Syllogismes* și alte scrieri explorează un *dincolo* al trecerii.

Précis de décomposition abundă în portrete-măști ale meteculului. „...Și astfel, visez că am fost unul dintre acei sclavi, veniți dintr-un ținut improbabil, trist și barbar pentru a-mi tîrî în agonia Romei o vagă deznădejde... În ochii goi ai statuilor... aș fi găsit uitarea strămoșilor, a servituților și a părerilor de rău."[26] „Renegatul își amintește că s-a născut undeva, că a crezut în erorile natale, că a propus principii și a predicat prostii înflă-

cărate. Acum roşeşte de toate acestea... şi se înverşunează să se lepede de trecutul lui, de patriile sale, reale sau visate..." „Din renegare în renegare, existenţa lui se subţiază... şi se expatriază în vid."[27] „Tribulaţiile unui metec" sînt nenumărate. „Încremenit într-un amurg atemporal, cetăţean al lumii – şi al nici unei lumi – e inutil, lipsit de nume şi vigoare... se îndreaptă fără nici un scop, eu fără de eu, către nu ştiu ce unghere..."[28] În pofida tuturor abjurărilor reale ale lui Cioran – din fericire s-a despărţit total de ideile lui din 1936 –, renegarea îl sărăceşte pe exilat; o singură compensaţie şi aceea imaginară, pentru pierderea vechii identităţi: el se crede „cetăţean al lumii", dar, de fapt, nu este „din nici o lume".

Mi s-ar putea obiecta că izotopia exilului este reductivă: Cioran a reflectat la multe alte teme care vizează „condiţia umană" şi nu au nimic de-a face cu „chinurile românităţii"; exilului individual i s-ar opune, deci, drama universală a omului. Obiecţii adevărate, fără îndoială, dar aici mă interesează *motivele* acestei drame. Or, mi se pare că *pierderea identităţii*, ca urmare a diverselor sale emigrări (vezi mai sus) îl face pe Cioran să *se refugieze, în lipsă de ceva mai bun, în universal.* „Condiţia umană" domină prima sa carte din 1934, în care am putea vedea consecinţa unei semi-emigrări interne, pierde teren în cărţile din 1936 în favoarea înrădăcinării în naţional, dar ocupă din nou faţa scenei în cărţile următoare, şi cu atît mai puternic cu cît eşecul pariului naţional devine mai evident. „Condiţia umană" domneşte în perioada franceză a exilului: *universalul este singurul loc posibil al dezrădăcinatului.* Cred că s-ar putea verifica această ipoteză apărută din lectura lui Cioran în opera altor doi români emigraţi în acelaşi timp cu el, Mircea Eliade şi Eugen Ionescu. Optînd amîndoi pentru categorii nonistorice – sacrul (Eliade) şi derizoriul (Ionescu) – ei găsesc, indirect, universalul dezrădăcinatului.

Tema exilului – nu voi face aici, ca şi Cioran de altfel, nici o diferenţă între exil şi emigrare – este reluată rapid în *Syllogismes* – „epoca noastră va fi marcată de romantismul apatridului"[29] – pentru a fi tratată mai extins în *Tentation d'exister* şi *Histoire et utopie.* În afară de aspectele discutate mai

sus, ar trebui să fie remarcată similitudinea paginilor despre România și a acelora despre Europa. S-ar spune că Cioran proiectează asupra acesteia din urmă iubirea–ură pentru cealaltă. „Cînd trec în revistă meritele Europei, ea mă înduioșează și-mi fac reproșuri că o bîrfesc; dacă, dimpotrivă, îi număr slăbiciunile, mă apucă furia... o iubesc cu părere de rău, o iubesc cu cruzime... În joacă, am tînjit să mă nărui împreună cu ea și jocul m-a prins."[30] Aceeași furie îl agită pe Cioran, aceeași oboseală îl doboară, dacă obiectul speculațiilor sale îi este foarte aproape sau îndepărtat și abstract; starea de spirit creează obiectul, nu invers. Tema exilului cunoaște în opera lui Cioran un proces de amplificare în cercuri concentrice: restrînsă întîi la România, se lărgește apoi, cuprinde Occidentul și, în sfîrșit, existența întreagă. În *L'inconvénient d'être né*, Cioran incriminează nefericirea nașterii: „Moartea nu este întru totul inutilă. Totuși prin ea ne va fi dat, poate, să recuperăm spațiul de dinaintea nașterii, singurul nostru spațiu." Și continuă: „Același sentiment de inapartenență, de joc, inutil, oriunde mă duc: mă prefac interesat de ceea ce mi-e total indiferent, mă fîțîi din automatism sau din caritate, fără să fiu vreodată părtaș, fără să fiu vreodată într-un loc anume. Ce mă atrage este altundeva și acest altundeva nu știu ce este."[31] Concluzie: „Toată viața voi fi trăit cu sentimentul că am fost îndepărtat de locul meu adevărat. Dacă expresia «exil metafizic» n-ar fi avut nici un sens, existența mea, însăși i-ar fi dat unul"[32].

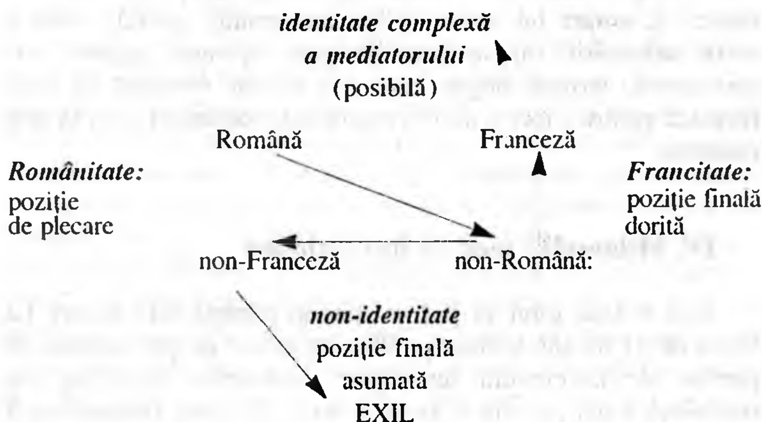
Inapartenența ar putea încă să exprime o singurătate socială, dorința de un *altundeva* indefinibil ne face să presimțim un orizont nou iar *exilul metafizic* deschide discuția asupra ontologicului. Calea care duce de la un fapt istoric concret la drama metafizică e lungă; textele românești arată că ea a fost riguros urmată de Cioran. Trăind *experiența concretă* a exilului și adîncind-o fără încetare, a descoperit în profunzimile ei sensul de exil *metafizic*. O spune el însuși, de altfel: „Adevărul stă în drama individuală. Dacă sufăr într-adevăr, sufăr cu mult mai mult decît un individ, depășesc sfera eului meu, ating esența celorlalți. Singurul fel de a ne îndrepta către universal este să ne ocupăm doar de ce ne privește."[33] Sylvie Jaudeau, care nu

cunoaşte opera românească a lui Cioran, nici contextul formării sale în România, pare să ignore legăturile dintre experienţa concretă a lui Cioran şi reflecţia sa: „emigrantul metafizic" Cioran ar putea fi înţeles în întregime, după ea, plecînd de la gnoză sau de la lectura lui Spengler. Această ruptură între trăire şi scriere este simplificatoare, ea nu ţine deloc seama de drama pe care o mărturisesc atît textele lui Cioran cît şi evoluţia gîndirii sale în istorie şi din cauza istoriei. Dimpotrivă. Discutarea exilului în general de către Julia Kristeva în cartea ei *Étrangers à nous-mêmes* face posibilă o interpretare mai nuanţată a textelor cioraniene. Kristeva îl menţionează pe Cioran doar o singură dată[35], dar ar fi putut găsi în textele lui ilustrarea completă a teoriei sale. „Să nu aparţii nici unui loc, nici unui timp, nici unei iubiri. Originea pierdută, înrădăcinarea imposibilă, memoria profundă, prezentul în suspensie." „*Eu (Je)* fac ce *alţii (on)* vor, dar *eu* (*Je*) nu este *eu (moi)*, acesta este altundeva...". „«Eu *(Je)* este un altul» al lui Rimbaud... anunţa exilul, posibilitatea sau necesitatea de a fi străin şi de a trăi în străinătate, prefigurînd astfel arta de a trăi a unei ere moderne, cosmpolitismul jupuiţilor." Aceste cuvinte ar fi putut fi scrise de Cioran[36].

Rămîne de precizat că drama exilatului nu este totuşi o fundătură. Cioran se salvează prin ironie – emigrantul nu este un om şters, pentru el, ci mai curînd un ambiţios[37] – şi prin voinţa de a stăpîni „idiomul de împrumut": metecul vrea să facă totul la fel de bine ca indigenii. Cioran cunoaşte furia de a învăţa franţuzeşte încă din 1929, an în care vine să-şi facă studiile la Bucureşti; ea va dura şi la Paris „fiindcă n-am putut niciodată să mă descotorosesc de accentul meu valah". „Dacă nu pot articula ca autohtonii, voi încerca măcar să scriu ca ei, trebuie să fi fost raţionamentul meu inconştient, altfel cum să explici înverşunarea mea de a vrea să fac la fel de bine şi chiar, prezumţie absurdă, mai bine decît ei?"[38] Şi totuşi „nu locuieşti într-o ţară, locuieşti într-o limbă" scrie el în *Aveux et anathèmes*, ultima sa carte franceză. O limbă: care? Generalizarea să indice încă o dată. oare, incertitudinea sa faţă de limba în care se

exprimă cu atîta eleganţă? *Locuieşte* – acest cuvînt heideggerian e foarte curios – Cioran cu adevărat în limba franceză?

Plecat fiind de la o identitate românească puternic accentuată, Cioran o pierde, sau renunţă la ea, în Paris. Ar fi putut deveni un francez, lucru pe care îl dorea, sau ar fi putut căpăta o identitate dublă, complexă, de „mediator" între „francitate" şi „românitate"; vezi mai jos traseul cu linie punctată. Nu s-a instalat nici în prima, nici într-a doua poziţie, ci în cea a dezintegrării, a exilului, a „străinilor nouă înşine". Aceasta ne conduce încă o dată la o figură, cea a exilului, care seamănă uimitor cu celelalte; s-ar spune chiar că toţi termenii pe care îi analizăm se suprapun, la fel ca şi relaţiile dintre ei, fără să-i ofere lui Cioran decît variante noi ale aceleiaşi drame: aceeaşi, mereu aceeaşi ieşire de partea Neutrului:



Exilul, deci, se dovedeşte a fi locul pe unde se iese din joc, cel în care se prăbuşesc semnificaţiile instalate la început, locul în care Subiectul, pierzîndu-şi identitatea, se retrage din producerea sensului, sau îi proclamă inutilitatea. Am crezut la început că exilul era „ritul de trecere" între Istorie şi Utopie, însă ne dăm seama acum că acest pasaj nu este pentru Cioran un rit creator. El nu este decît negativitate pentru că distruge speranţa iniţială a unui salt spre o identitate superioară. Eşecul lui Cioran, eşecul exilatului, este şi eşecul reflecţiei asupra identităţii, care

însoţeşte experienţa exilului, fiindcă ea conduce la pierdere de identitate, la dezintegrare. A doua noastră încercare de a stabili un ax de semnificaţie care să poată asigura coerenţa operei – axul identităţilor Subiectului – eşuează ca şi prima încercare întreprinsă asupra axului Istorie *versus* Utopie.

Al doilea eşec este tot atît de important, cred, pe cît este primul. Coerenţa operei lui Cioran *nu* poate, în concluzie, să fie asigurată de *termeni pozitivi*, căci toţi termenii pozitivi ai unui ax de semnificaţie basculează la el în negativitate. Nu ne rămîne decît să facem analiza acestei negativităţi înseşi, a termenilor legaţi chiar de *pierdere*, de pasivitate, de retragere, de îndoială, sau, altfel spus, de *operatorul negativ* care cufundă toate valorile în non-valori, de *blestemul*, sau anatema – titlul ultimei sale cărţi – care, după Cioran, ar fi fost aruncat asupra „poporului său fără noroc" şi asupra lui însuşi, a lui, emigrantul, ratatul, metecul sortit nefericirii. Mi se pare că acest operator negativ este *melancolia*, soarele negru care n-a încetat vreodată să strălucească pentru Cioran, nici în cărţile sale româneşti, nici în cele franceze.

IV. Melancolie: mod de întrebuinţare

Încă o dată, totul va fi fost spus în primele sale scrieri. La vîrsta de 21 de ani, Cioran publică un articol despre melancolie plecînd de la gravura lui Dürer. Melancolia izvorăşte din conştiinţa acută pe care o avem privind diferenţa fundamentală între sine şi lume, dar ea poate fi efectul unei „răni profunde", redeschisă de regretul pentru un „fapt irecuperabil al Trecutului". Dacă acest fapt este definitiv irecuperabil, ne invadează disperarea „absolutei părăsiri, a suspendării chinuitoare în univers, a prezenţei ineluctabile a morţii în viaţă, a imanenţei răului". Iar nostalgia îngerului lui Dürer „nu exprimă ceva din regretul omului religios după realităţi pierdute"[39]. Cioran vede în sentimentul unei *pierderi* irecuperabile „cauza primă", declicul melancoliei, dar sesizează şi faptul că această pierdere concretă este repede inundată de o maree de conotaţii ontologice care

aproape ne fac să uităm punctul lor de plecare. Cu cîteva luni mai tîrziu, publică un articol despre stările depresive și atrage atenția asupra alternanței dintre melancolie și exaltare. Ciclul este determinat cîteodată de maladii sau malformații, dar, spune Cioran, pe el nu-l interesează nici acestea, nici cauza primară, sau patologia depresivului, ci „viziunea sa asupra lumii", „antinomia care îi roade ființa profundă", faptul că depresivul nu se poate bucura integral de viață dar, în schimb, înțelege în profunzime sentimentul morții; cauzele prime sau organice nu dau seamă despre aceste efecte, ele nu constituie decît o *predispoziție* de a se deschide problemelor metafizice[40]. Doi ani mai tîrziu, în *Pe culmile disperării*, Cioran distinge tristețea și melancolia în același mod în care procedase Freud în eseul lui din 1917 *Trauer und Melancholie*. Să-l fi citit el pe Freud? Nimic n-o dovedește; Cioran trimite rareori la Freud și de fiecare dată cu ironie[41]. Este vorba, deci, din nou despre o experiență personală. Doliul sau tristețea, ambele conținute în *Trauer*, provin, ca și melancolia, dintr-o „oboseală care îl separă pe om de lume și de lucruri". În timp ce primul are un motiv exact, melancolia nu are, dar ea poate fi declanșată de regretul pentru „ceva care moare în mine și din mine". În general ea are un caracter mai degrabă estetic: reverie sau „dulce și voluptuoasă", sau „neagră", ea este o contemplare pasivă a „marelui teatru al lumii", inversul sentimentului tragic născut dintr-o tensiune aproape insuportabilă față de lume. Sentimentul tragic este foarte aproape de disperarea în fața morții, această „singură certitudine a vieții". Cioran preferă tragicul și disperarea, „moduri de viață dramatice", atît vieții obișnuite care le ignoră cît și problemelor abstracte ale filosofului „care nu ating deloc fondul subiectivității noastre". Cioran are oroare de „omul abstract" – „disprețuiesc în această gîndire absența riscului, a nebuniei și a pasiunii" – și îi opune „omul pasionat", „neliniștit, intim, cald și torturat".[42] S-ar spune că experiența lui Cioran, în acel moment, ținea mai degrabă de pasiune și de tragic decît de melancolie. Aceasta va reveni, totuși, în *Cartea amăgirilor*. Opoziția „frenezie/melancolie", teoretizată anterior, devine aici dubla structură a textului: fiecare din cele șapte capitole ale cărții începe într-un

ton exaltat și sfîrșește în melancolie, ca și cum de fiecare dată autorul ar încerca, inutil, să depășească un blocaj interior. Pentru a învinge melancolia, Cioran stabilește un „decalog", „regulile" următoare pentru „a învinge pesimismul, dar nu suferința", „a evita sfințenia" și „a nu cădea pradă melancoliei": a se îndrepta către o referință exterioară, cum ar fi o (altă) țară sau un (alt) peisaj; a urî indiferent ce: un popor sau un individ; a cultiva forța de fiecare dată cînd ai avut vise absurde; a învinge frica prin mișcare, prin fugă: „de cîte ori stăm, lucrurile tac și nimicul ne cheamă"; „a face din amăgiri un sistem"; „a gîndi lumea *politic* (putere și dominare)" (Cioran subliniază, S.A.); „a ne scoate din noi în lumea semnelor exterioare"[43]. Rolul unui „dur" pe care îi place să-l joace, fanatismul politic și chiar „fuga", adică toate imaginile exterioare și activitățile lui Cioran din anii treizeci, incluzînd radicalismul din *Schimbarea la față a României*, n-ar fi în acest caz, dacă am crede în confesiunile lui, decît eforturile unui adolescent pentru a-și învinge timiditatea, frica și crizele de melancolie. Am văzut în capitolele precedente că ideile politice ale lui Cioran, miturile confecționate despre țară și despre Occident, „furia" sa erau mai mult figurile semantice sau polii unei drame intelectuale decît termeni politici și că aceste „obiecte utopice" în stare de diseminare și instabilitate permanentă, basculau cu ușurință în termenii lor negativi sau în neutru. Ni se pare acum că am putea interpreta imaginile apocaliptice ale României și ale Europei ca proiecții ale unui tumult interior; opozițiile figurilor semantice precum și răsturnarea lor ar fi atunci rezultatele unei alternanțe ciclice de extaz și melancolie. Pe de altă parte, aceste crize de melancolie au un efect regresiv, îi amintesc lui Cioran „primăverile copilăriei sale", „locurile îngerești ale trecutului" sau conțin reminiscențe și mai îndepărtate: „destăinuirile melancoliei, singura probă a paradisului pierdut"[44]. *Lacrimi și sfinți* oferă un adevărat cîmp semantic al melancoliei: „Melancolia, tristețea, disperarea, groaza și extazul se ramifică din trunchiul masiv al plictiselii... Cu atît mai mult cu cît ea și este întîia treaptă a dezrădăcinării din lume. Cu cît ne plictisim mai adînc, cu atît uităm punctul inițial, motivul, cauza."... „Plictiseala este o

melancolie fără vibraţie, disperarea este o plictiseală înflăcărată“[45]. Iată, încă o dată, toate temele lui Cioran îmbinate.

Experienţa exilului începe prin *urît,* un cuvînt românesc greu de tradus. El înseamnă pe de o parte plictiseală, pe de altă parte absenţa dureroasă a iubitei, sau a unui principiu spiritual (o nelucrare spirituală comparabilă cu *acedia,* dar fără conotaţiile religioase ale acesteia). Pe de altă parte, adjectivul *urît* este antonimul lui *frumos;* această relaţie între estetică şi metafizică nu-i putea scăpa lui Cioran, care atrăsese înainte atenţia asupra estetismului melancoliei. Pentru Cioran, *urîtul* este un soi de plictis, dar durează mai mult decît cel din urmă şi include o luciditate amară a melancolicului: „A-ţi fi urît înseamnă a vedea prin obiecte, a volatiliza firea“[46]. S-ar putea specula mult asupra acestui *urît* şi ar putea fi numit chiar „sentimentul românesc al nefiinţei“, în opoziţie cu ceea ce Constantin Noica, prietenul lui Cioran, definea drept „sentimentul românesc al fiinţei“. Cioran îl lua în zeflemea pe Noica – „de ce nu un sentiment «paraguayan» al fiinţei?“, îl întreba el – pentru că, în aparenţă, respingea ideea modulărilor naţionale ale unei realităţi metafizice universale. Ne putem întreba dacă un astfel de universalism nu s-ar diferenţia, totuşi, prin criterii culturale locale. Oricum, spusele lui Cioran despre melancolie – suferinţa în urma unei pierderi, separarea dureroasă de fiinţă – corespund conotaţiilor *urîtului* românesc: vidul, sentimentul că fiinţa s-a prăbuşit şi că te sufoci în nefiinţă. Ironia adresată lui Noica nu apăruse, oare, dintr-un sentiment obscur de apartenenţă la tabăra opusă, cea a „nefiinţei în stil românesc“, şi, de asemeni, dorinţei generale în opera sa din acea vreme, de a şterge „ultimele semne ale românităţii“?

Lectura celor spuse de Cioran despre „apoteoza vagului“, publicate chiar în prima sa carte franceză, *Précis de décomposition* (1949), pare să întărească această ipoteză. „Am putea înţelege esenţa popoarelor... prin felul lor de a participa la vag... Ceea ce poate exprima un popor nu are decît o valoare istorică: e reuşita lui în devenire; dar ceea ce el nu poate exprima, *eşecul său întru eternitate,* este setea nerodnică de sine.“ Cioran aminteşte apoi expresiile *Sehnsucht, yearning* şi *saudade* şi remarcă inexistenţa în franceză a unei atare „formule a *răului*

depărtării" (le mal du lointan) căci *„gîndurile negre (le cafard)* nu au o calitate metafizică iar *plictisul (l'ennui)* este cum nu se poate mai bine dirijat". „Pentru a dori în mod fundamental altceva, trebuie să fii dezinvestit de spaţiu şi de timp şi să trăieşti într-un minimum de înrudire cu locul şi momentul." Acesta e cazul lui *Sehnsucht* de pildă, „sfîşiat între *Heimat* şi Infinit". Nu există soluţie pentru această tensiune: „eşti înrădăcinat şi dezrădăcinat în acelaşi timp, neputînd găsi un compromis între propriul tău cămin şi depărtare". Este şi cazul nostalgiei, acest mod de a „pluti în nedesluşit" şi de „a te simţi veşnic departe de o casă a ta"[47].

Sfîşiat între *Heimat* şi Infinit era în acea epocă însuşi Cioran, dezinvestitul, dezrădăcinatul, iar rudenia sa cu locul era minimală. Aceste definiţii generale desemnează, ca de obicei, o suferinţă personală. Dorul de altceva, răul depărtării, pe care le resimţea profund, nu le putea exprima deloc în limba sa de adopţiune. Dincolo de faptul că cititorii săi nu cunoşteau limba română, se datorează, cred, mai cu seamă ciudei faptul că Cioran nu menţionează existenţa unei expresii a depărtării în româneşte, limbă pe care tocmai o părăsea; termenul românesc *dor* este într-adevăr înrudit cu *saudade, yearning* şi *Sehnsucht*. Cioran îl defineşte fără să-l numească; vorbeşte despre lucru, dar şterge cuvîntul, această marcă a unei „românităţi" pe care voia s-o facă să dispară în „universal". Procedura este identică cu cea pe care am observat-o în cazul termenului *urît*. Termenii *urît* şi *dor* sînt complementari în cultura română: lipsa iubitei, a casei sau, dimpotrivă, a spiritualului duce *atît* la suferinţa provocată de absenţă – *urîtul* – *cît* şi la nostalgie, la tensiunea către prezenţă: *dorul*. Nostalgia depărtării putea, deci, să aibă pentru Cioran atît o latură personală cît şi una spirituală. Cîmpul semantic al melancoliei în scrierile româneşti ale lui Cioran nu conţinea aceşti termeni, ei se adaugă însă în scrierile franţuzeşti. „Obiectul pierdut", deja generalizat în România, capătă o nouă dimensiune în Franţa: departele cu toate conotaţiile sale. Melancolia lui Cioran, ezitînd la început între partea sa de *urît* şi partea sa de *dor*, se va concentra mai tîrziu – graţie exilului, sau vîrstei – asupra *urîtului*, a dezgustului, a răului nefiinţei.

Nostalgia departelui, a unui alt lucru, sau a Celuilalt, se surpă în răul Aceluiaşi, al fiinţei. Acesta va primi în scrierile franceze numele de *acedia*.

Sub acest titlul se poate citi în *Précis*: „Nu eşti decît un călugăr fără ipoteze divine şi fără orgoliul viciului solitar. Pămîntul, cerul sînt pereţii chiliei tale iar în aerul încremenit domneşte doar absenţa rugăciunii."[48]

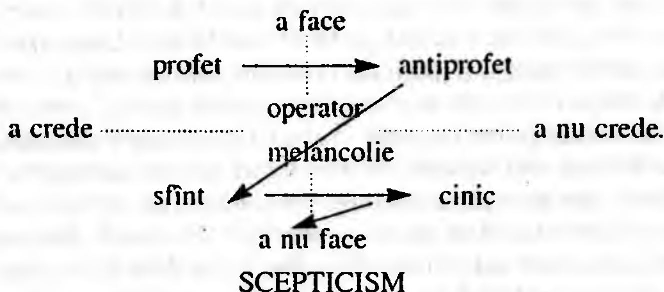
Sau în *Tentation d'exister* (1956): „Nu există demon mai de temut decît acela al acediei. Monahul care-i cade victimă nu va avea scăpare pînă la sfîrşitul zilelor sale... Să te lepezi de toate şi să descoperi apoi că ţi-ai greşit drumul, să lîncezeşti în singurătate şi să n-o poţi părăsi."[49]

În această formă extremă a melancoliei, *acedia*, îndoiala joacă rolul principal. Nu mai există un rău al depărtării, acesta a fost şi el înghiţit de îndoială, cum au fost înainte Dumnezeu şi Satan, sau afirmaţia şi negaţia, care sînt echivalente. *La chute dans le temps* (1964) pune ultima dată punctul pe i: „...omul şi-a irosit nu numai prima sa patrie ci şi exilul pe care îl aştepta atît de nerăbdător, atît de avid"[50]. Contextul acestei afirmaţii este metafizic, dar inversarea sensului termenilor „patrie" şi „exil", de la metaforic la literal, nu este imposibilă. Nu se ştie dacă sensul literal nu este cel primitiv în reflecţia lui Cioran. Acedia ia locul răului depărtării în momentul în care diferenţa dintre „departe" şi „alături" nu mai are sens. Mai mult ca niciodată, Neutrul se instalează în locul vechilor opoziţii. Melancolia pare să-şi piardă funcţia. O va pierde de tot în fragmentul următor: „Obstacol major în calea echilibrului nostru, tristeţea este o stare de inaderenţă difuză, o ruptură pasivă de fiinţă, o negaţie *nesigură de ea însăşi*, incapabilă, pe deasupra, să devină afirmaţie sau îndoială. Ea... s-ar potrivi... unui demon care, sătul de negaţie, s-ar găsi dintr-o dată fără slujbă... într-un infern dezafectat. [Tristeţea] dezpasionează devenirea, îl obligă [pe demon] să-şi înghită furia, să se devoreze, să se calmeze *distrugîndu-se*" (sublinierile îi aparţin lui Cioran, S.A.)[51]. Tristeţea şi melancolia sînt acum echivalente şi funcţia lor, derealizarea realităţii, ruinarea fiinţei, se întoarce împotriva lor. Distrugerii lumii îi urmează distrugerea distrugătorului. Obiect pierdut? Nu.

Subiectul se pierde în cele din urmă. Melancolia s-a sfîrşit. Cioran îmbătrîneşte. Tace.

Operatorul „melancolie" joacă un rol important în gîndirea lui Cioran. Am văzut că toţi termenii pozitivi situaţi ca definitorii pentru această gîndire se prăbuşeau înainte de a putea stabili un univers coerent de semnificaţie. Melancolia, dimpotrivă, cuibărită în negativ, pare să poată distinge între mai multe *roluri* pe care lui Cioran îi place să le joace, situate toate în *marginalitatea* socială şi metafizică, marginalitatea profetului, a ratatului, a exilatului, a scepticului *(le douteur)*, rol pe care Cioran şi-l atribuie în *La chute dans le temps*.

Distribuţia rolurilor ne conduce la construirea figurii următoare:



Profetul frenetic din *Schimbarea la faţă* trece, „dezvrăjit" *(désenchanté)*, în antiprofetul din *Précis:* „Ucigînd profetul din mine, cum aş mai putea avea loc printre oameni?"[52] Sfinţii „ar vrea să *facă*, să schimbe practic, să modifice efectiv. Au o poziţie politică faţă de realitate. Nu se pot modifica decît aparenţele. Dar sfinţii sînt oameni politici cărora le e ruşine de aparenţe."[53] Trecerea de la sfînt la cinic e sugerată de acelaşi *Précis:* „...să-ţi închipui un sfînt care atingînd culmea purificării sale ar descoperi deşertăciunea chinului pe care l-a îndurat – şi ridicolul lui Dumnezeu". Schema de mai sus utilizează „frontiere" (cu linie punctată) care leagă termenii complecşi pentru a defini mai bine rolurile şi „trecerile cioraniene". Profetul crede

în cuvintele sale şi e gata să acţioneze pentru a le impune celorlalţi; antiprofetul nu mai crede, însă, într-un anumit sens, este încă interesat, chiar angajat – de departe – în ceea ce se petrece în fosta lui ţară. Sfîntul crede în schimbarea lumii, dar aceasta trebuie să se petreacă în profunzime, în esenţă; el nu mai vrea să acţioneze, tocmai pentru că ştie că orice acţiune nu schimbă decît aparenţele, care nu-l mai interesează. Cinicul este „dezînşelatul" *(détrompé)* absolut: nu crede în nimic şi nu proiectează nici o acţiune pentru a schimba lumea. În centrul tabloului, operatorul melancolic schimbă credinţa profetului în necredinţa antiprofetului şi acţiunea celor doi în nonacţiunea sfîntului şi a cinicului. Centrul tabloului este nodul contradicţiilor, punctul basculării, centrul vid al lumii care este conştiinţa omului, făcînd vid în jurul lui, ştergînd diferenţele, instaurînd Neutrul. Şi în partea de jos a tabloului, Scepticul: sfîntul care a renunţat la tot pentru a înţelege în cele din urmă că sacrificiul era absurd; călugărul care înţelege deşertăciunea de a se retrage în mănăstire; exilatul care îşi ratează exilul după ce-şi ratase patria; melancolicul devorîndu-se pe sine. „În primele secole ale erei noastre aş fi făcut parte dintre acei sihaştri despre care se spune că, după un timp, obosiseră să-l caute pe Dumnezeu."... „Locul nostru este undeva între fiinţă şi nefiinţă, între două ficţiuni."[55] Diogene. Cioran. Scepticul, *le douteur*, cel care, permanent, se îndoieşte, şi nimic nu crede.

V. Pierderea. Şi Lucrul.

Să revenim, însă, la problema pierderii. Această cauză primă, îngropată sub estetica sau ideologia ulterioară a melancolicului, a fost menţionată odată de Cioran în timpul unei discuţii despre Diogene, una din „măştile sale", în *Amurgul gîndurilor:* „Ce l-o fi îndemnat să scuture dulceaţa prejudecăţii şi a cuviinţei? Ce a *pierdut* de nu l-a mai legat nimic de vraja aparenţei şi a erorii?... Cinismul înfloreşte în această evacuare care te dezleagă de toate şi-ţi îngăduie să rîzi, să dispreţuieşti, să calci totul în picioare şi pe tine însuţi în primul rînd, mîndru de absenţa universală.

Cinicul este spectatorul acestei universale absențe."[56] Contrariul cinismului, acest triumf al lucidității, este iubirea care o înfrînează sau o face imposibilă. Dar „cînd *ceva* a intervenit... și cînd acel «ceva» este o ființă sau poate mai multe, pe care le-ai pierdut la vîrsta înșelăciunilor", luciditatea irumpe, instaurează vidul, „transparența lumii, pentru ca s-o poți vedea pînă în fund". „Noi nu cunoaștem viața lui Diogene la epoca în care nefericirea în dragoste hotărăște cursul reflexiei. Ce importanță ar avea însă să știm *pe cine* a pierdut, cînd știm prea bine *ce* a pierdut și unde duce această pierdere."[57]

Avem dreptul să interpretăm aceste distincții teoretice ale lui Cioran ca pe tot atîtea reflecții despre sine însuși? Diogene este cu adevărat masca lui Cioran? Cioran vorbește aici despre melancolia *sa* și despre nefericirea *sa? Amurgul gîndurilor*, scris probabil la Paris, a fost publicat în 1940 la Sibiu. Patruzeci și doi de ani mai tîrziu, Cioran povestește într-o scrisoare către un prieten, publicată în *Exercices d'admiration* (1986), în ce împrejurări citise *Geschlecht und Charakter* de Weininger, o carte foarte misogină, care îl convinsese să asimileze „femeia, Nimicului și chiar mai puțin decît atît": „Era în 1928, aveam șaptesprezece ani și avid de orice formă de exces și de erezie, voiam să ajung la ultimele consecințe cu o... liceană. Amănunt important: nu o cunoșteam personal, deși făcea parte din același mediu cu mine (burghezia din Sibiu, în Transilvania). Eram totodată obraznic și timid, dar timiditatea îmi învingea insolența. Acest chin a durat mai mult de un an și a culminat într-o zi în care, rezemat de un copac, citeam nu mai știu ce carte în parcul mare al orașului. Brusc, am auzit rîsete. Întorcîndu-mă, pe cine văd. Pe *ea*, în compania unuia dintre colegii mei de clasă disprețuit de noi toți, pe care-l numeam *păduchele*. După mai bine de cincizeci de ani, îmi aduc aminte perfect ce am simțit atunci. Renunț la precizări. Oricum, am jurat pe dată să închei cu «sentimentele». Așa am devenit un client asiduu al bordelurilor... Viața mea de student s-a petrecut sub farmecul Tîrfei, la umbra decăderii ei protectoare și călduroase, materne chiar." (Cioran subliniază. S.A.)[58]. Ecourile unei atare „drame" transpar

și în cartea publicată cîțiva ani mai tîrziu, *Pe culmile disperării* (1934): „Numai întîia iubire are valoare... Dar cînd dintr-o șovăială și nesiguranță lăuntrică, dintr-o lipsă de curaj și avînt în prima tinerețe, nu ți-ai manifestat iubirea, ci ai omorît în tine expansiunile erotice, te-ai refuzat unei abandonări integrale, ce mai poți spera atunci de la iubire? Vai de acei care n-au schimbat nici un cuvînt cu prima lor iubită! Cum vor mai găsi cuvinte pentru a doua? Și oare mai renaște iubirea? Depinde de om și de tristețile lui. Căci îndelungile întristări paralizează în așa măsură elanul iubirii, încît te întrebi dacă tristețea nu este un reflex al morții, precum iubirea este al vieții."[59] Coincidența datelor e frapantă: s-ar spune că Cioran reflectează în 1934, fără s-o dezvăluie, asupra semnificației unei *scene* pe care o va povesti abia în 1982.

Furia lui Cioran îndreptată împotriva „necredincioasei" se extinde apoi către toate femeile. Aceeași carte conține pasaje de un misoginism extrem, unde femeia este văzută doar ca obiect erotic, pe care nici cultura, nici chiar istoria nu-l ating. Femeile sînt fie tîrfe, fie sfinte, inspirînd în ambele cazuri același „dezgust de viață". Pe de altă parte, femeia este simbolul vieții fiindcă teroriștii sau sinucigașii își iau întotdeauna rămas-bun de la o femeie înainte de a trece la actul lor fatal. Sau doar frica și sigurătatea îl fac pe un bărbat să caute tovărășia unei femei? Asemenea reflecții, care ne fac să surîdem astăzi, au pentru discuția noastră doar înțelesul de a sublinia refuzul erotismului de către tînărul Cioran. Sfinte sau tîrfe, asexuate sau reduse la sex, aceste femei întăresc în egală măsură refuzul. Umbra densă, maternă, a Tîrfei, se întinde deasupra lui Cioran, protejîndu-l de alte șocuri emoționale, interzicîndu-i însă, în același timp, „sentimentele": „Adolescent, perspectiva morții îmi trezea o spaimă cumplită; ca să scap, dădeam fuga la bordel sau îi chemam în ajutor pe îngeri. Dar, cu vremea, ne obișnuim cu propriile frici, nu mai facem nimic ca să scăpăm de ele, ne îmburghezim în abis."[60]

Aceste mărturisiri uimitoare mă fac să cred că o lectură „biografică" a scrierilor teoretice ale lui Cioran este într-adevăr

legitimă. Dar povestea din parcul sibian spune mult mai mult despre Cioran, poate şi ceva ce el nu voia să spună. Cred că am putea citi în ea, dincolo de aspectul ei romantic – parcul, adolescentul citind rezemat de un copac, *ea* împreună cu rivalul, rîsul care în acest context nu putea fi decît obscen – o *Urphantasie*, aproape în sensul pe care i l-a dat Freud. Spun „aproape" fiindcă Freud se gîndea la scene văzute sau imaginate de un copil, scene în care părinţii aceluia făceau dragoste *(Urszene)* sau un adult îi revela sexualitatea *(Verfuhrungsszene)*; în ambele cazuri copilul era traumatizat. Dacă actorii scenei lui Cioran sînt diferiţi, funcţiile lor seamănă perfect cu cele ale actorilor care apar în fantasmele originare propriu-zise; sînt de asemeni egale traumatismul care rezultă, caracterul poveştii bine spuse şi scopul acesteia: să explice, în felul miturilor, *originea Subiectului* şi sensul comportamentului său prezent. S-ar putea spune că Subiectul Cioran s-a constituit *plecînd* de la un astfel de traumatism: descoperirea minciunii şi a trădării – absurdă în sine, fiindcă fata respectivă, chiar el o spune, nici nu-l cunoştea! – a iluziei asupra celuilalt, *hiatusul între eu şi lume*, vidul din jur, neantul experienţei şi negativitatea femeii; pe scurt, punctul de plecare al întregii teorii a lui Cioran despre melancolie şi stări depresive. Aşa cum spune el însuşi, această scenă, banală în sine, dar pe care şi-o aminteşte perfect, cu umilinţă şi durere, cu 54 de ani mai tîrziu, a fost doar „cauza primă" a ceea ce, foarte repede, va deveni „viziunea lumii" a gînditorului Cioran. Ar fi absurd, evident, să reducem experienţa adolescentului Cioran la o asemenea scenă; ea s-ar fi putut repeta de altfel cu alte „fiinţe" care l-au „decepţionat", şi să nu uităm că adolescentul din această istorie ţine în mînă o carte. O carte care, precum cea a lui Weininger, a putut să-l formeze pe acest intelectual precoce tot atît cît şi scena trăită. Aş vedea aici, mai degrabă, *un tip de experienţă* care l-a marcat pe tînărul Cioran: graba cu care trage o concluzie radicală dintr-un fapt destul de banal, rigoarea cu care urmează toate consecinţele concluziei, saltul în ontologic. Se gîndea în 1937-1938, la Paris, în timp ce-l comenta pe Diogene pentru *Amurgul gîndurilor*, la liceana care îl „trădase"

cu zece ani în urmă? Probabil, dacă n-o uitase între timp, pentru a şi-o aduce aminte mai tîrziu. Nu este importantă cauza primă a mişcării, ci procesul pe care îl declanşează, direcţia pe care o imprimă mişcării şi care continuă chiar dacă acea cauză a fost uitată. Ea a putut *modela* acumularea de experienţe şi gînduri ulterioare, chiar dacă zăcea în tot acest timp îngropată şi devenită de nerecunoscut graţie atîtor altor istorii care i-au urmat.

Fantasma originară s-a instalat pe scena scriiturii sau a gîndirii lui Cioran şi chiar asupra modului său de acţiune în general. În situaţii foarte diferite, el ia decizii cu aceeaşi precipitare catastrofică, precipitarea care l-a determinat să-şi părăsească ţara definitiv, sau să scrie cărţi atît de radicale şi diferite una de cealaltă, cum ar fi *Schimbarea la faţă a României, Îndreptar pătimaş* sau *Précis de décomposition*, sau să decidă refuzul de a munci după un singur an de experienţă didactică dezamăgitoare în Braşov în 1936-1937. Acelaşi sentiment de furie neputincioasă – adolescentul Cioran nu caută, în povestea sa, să facă cunoştinţă cu fata şi aparent nu se manifestă deloc în scena din parc! – caracterizează iubirea-ură pentru România şi mai tîrziu pentru Franţa, aceeaşi prăbuşire rapidă îi urmează în cărţile sale speranţei nebuneşti şi extazului, construcţiile sale teoretice suferă de aceeaşi basculare şi de acelaşi neant se consumă exilatul din Bucureşti, Berlin şi Paris, ca şi tînărul solitar din parcul sibian.

Să revenim la „pierderea" de care vorbeşte Cioran în povestirea sa şi în scrierile sale teoretice despre melancolie. Pierderea a ce? Freud făcuse distincţia dintre doliu *(Trauer)* şi melancolie *(Melancholie)*. Cel dintîi semnifică pierderea unei persoane iubite sau a unei abstracţiuni cum ar fi patria, libertatea, un ideal, oricum a unui „obiect" definit de care subiectul este perfect conştient. Din această cauză, subiectul, după un oarecare timp, recuperează şi se poate orienta spre un alt obiect comparabil. Definiţia freudiană a lui *Trauer* – acest cuvînt înseamnă „doliu" dar şi „tristeţe"(vezi mai sus), „tragic"; precum în *Trauerspiel*,

„tragedie" – este deci asemănătoare cu concepţia cioraniană despre tristeţe. *Melancholie* a lui Freud corespunde şi ea „melancoliei" lui Cioran, în afara unui aspect foarte semnificativ pentru discuţia noastră: Freud subliniază caracterul ei inconştient, Cioran, care în mod plauzibil suferă de aceasta, nu spune o vorbă. În loc să aleagă un alt obiect în locul celui pierdut, melancolicul, după Freud, neagă realitatea şi se ataşează de obiectul pierdut, se identifică chiar cu el. El ştie pe *cine* a pierdut dar nu şi *ce;* de aceasta, nu poate deveni conştient. Urmează de aici un blocaj şi o atitudine ambivalentă a eului. Identificarea cu obiectul pierdut conduce la un clivaj al subiectului: o parte a eului, conştiinţa morală *(Gewissen),* supune cealaltă parte a eului – tocmai din cauza identificării acesteia din urmă cu obiectul – blamului, dispreţului şi înjosirii, chiar urii, iar prin aceasta sărăceşte nu numai lumea ci şi eul.[61] J. Kristeva exprimă această relaţie într-un mod mai dramatic: „...depresiunea, ca şi doliul, ascunde o agresivitate orientată spre obiectul pierdut... Plîngerea împotriva sinelui ar fi deci o plîngere contra altcuiva şi uciderea de sine, o deghizare tragică a masacrării altcuiva... Prin identificarea cu celălalt iubit şi urît în acelaşi timp... instalez în mine partea sa sublimă care devine judecătorul tiranic şi necesar, cît şi partea sa abjectă care mă înjoseşte şi pe care doresc s-o lichidez."[62]

S-ar spune că Freud şi Kristeva comentează aici scrierile lui Cioran! Să presupunem că obiectul pierdut a fost, la origine, chiar fata „necredincioasă" pe care Cioran n-a „înlocuit-o" cu alta, ci a eternizat-o tocmai prin hotărîrea sa de a deveni un „obişnuit" al bordelurilor. Identificarea care a putut urma l-a făcut pe Cioran să întoarcă blamul împotriva lui însuşi, să fie dezgustat de eul său demn de dispreţ şi de lumea vidă în care se găsea singur pentru totdeauna. Între 1928 (scena din parc), 1932, anul primelor sale scrieri, cea despre melancolie între altele, şi 1934 *(Pe culmile disperării),* adolescentul melancolic a devenit un tînăr nihilist: şi-a transformat drama lăuntrică în „viziune asupra lumii". Obiectul primar pierdut s-a generalizat, poate fără să-şi fi dat seama Cioran, pînă la lumea întreagă. Nu este o întîmplare,

deci, faptul că Cioran se întoarce, în căutarea unei purităţi originare, către locurile copilăriei sale – situate în amonte în raport cu scena din parc – şi scrie singurele texte senine din anii treizeci la Şanta, foarte aproape de Răşinari, satul său natal; sau regresează încă mai mult către regiunea mitică a Paradisului, ca *adevărată* lume pierdută. Nu e nici o întîmplare, de asemeni, dacă Cioran luptă împotriva melancoliei, în epoca *Cărţii amăgirilor* (1936), obligîndu-se să se întoarcă spre „repere exterioare", anume spre ura pentru „persoane concrete" (!), fie că pleacă în străinătate – „o rană secretă, adesea necunoscută lui însuşi, îl propulsează pe străin în rătăcire"[63] –, fie că se aruncă în lupta politică. Exilul în Paris înseamnă atunci, în această perspectivă, şi dincolo de deciziile politice şi intelectuale pe care le-am menţionat, triumful acceptat al Melancoliei.

Reluînd teoria lui Freud despre melancolie, Kristeva oferă totuşi o variantă interesantă pentru interpretarea lui Cioran. Pentru o personalitate narcisistă, „departe de a fi un atac ascuns împotriva altuia, imaginat ca ostil fiindcă este frustrant, tristeţea ar fi semnalul unui eu primitiv rănit, incomplet, vid... Tristeţea sa ar fi mai degrabă expresia cea mai arhaică a unei răni narcisiste, nesimbolizabile, de nenumit, atît de precoce încît nici un agent exterior (subiect sau obiect) nu poate constitui un referent... Depresivul narcisist este în doliu nu din cauza unui Obiect, ci din a Lucrului. Să numim astfel realul rebel, care nu se supune semnificaţiei... acel «ceva» nedeterminat, neseparat, insesizabil, polul de atracţie şi repulsie, locuinţă a sexualităţii din care se va detaşa obiectul dorinţei." Pierderea de neînlocuit ar fi astfel acel Lucru arhaic de care Subiectul se ştie rupt înaintea oricărui contact cu un alt Subiect sau obiect precis. El nu este deloc frustrat prin urmare de comportamentul altui Subiect, aşa cum presupunea Freud, dimpotrivă, „rana arhaică", separarea de Lucru, este cea care „întemniţează libidoul şi taie legăturile dorinţei... [şi] întrerupe metonimia doritoare"[64], adică împiedică un obiect concret al dorinţei să se detaşeze de Lucrul primordial. Rolul „liceenei" din Sibiu este cu totul diferit în această perspectivă: ea nu mai este cauza traumatismului, a rănii

melancolizante, ci, mai degrabă, efectul unei răni arhaice. Un astfel de rău fundamental – era deja în acel moment un „rău al depărtării" – de care adolescentul Cioran nu era conştient, acest rău nefiind simbolizabil, un astfel de rău îl paralizează şi îl împiedică să se comporte „normal", să facă, de pildă, cunoştinţă cu fata respectivă, sau s-o „ocărască" în parc. Ruptura traumatică s-ar fi produs deci în amontele scenei din parc iar aceasta din urmă nu ar fi decît o reconstrucţie a adultului Cioran, o figurare posterioară, un eveniment căruia *el* îi conferă statutul de *emblemă* a unui rău altminteri de nenumit. În parcul din Sibiu începe pentru Subiect istoria sa conştientă fără ca el să ştie, dar simţind poate în chip confuz, că ea era determinată de o întreagă preistorie.

Teoria Juliei Kristeva completează mai degrabă teoria lui Freud, decît o anulează. Ea ar putea explica ceea ce scapă aplicării de către noi la Cioran a teoriei lui Freud: pasivitatea lui în scena din parc, forţa simbolică a melancoliei, tendinţele regresive ale lui Cioran, nenumăratele sale referinţe la haosul originar, celebrat în prima sa carte, *Pe culmile disperării:* „Înapoi înspre haosul iniţial, înspre haosul absolut... înainte de apariţia formelor, înainte de individuaţie"[65] şi la care revine în *De l'inconvénient d'être né:* „Moartea nu este întru totul inutilă. Graţie ei totuşi ne va fi dat, poate, să recuperăm spaţiul dinaintea naşterii, singurul nostru spaţiu..."[66]

VI. Omul de la fereastră

Cioran ar fi primul care să surîdă în faţa tuturor teoriilor schiţate aici. Totuşi avatarurile melancoliei par să instaureze o coerenţă pe care opera sa ar fi sfidat-o altminteri. Ea rămîne cu toate acestea, ca şi omul din spatele ei, enigmatică, insesizabilă. Noi presupunem că ascunde un secret tocmai pentru că nu pare să provină din nici o logică, din nici o rigoare în afară de cea a negaţiei şi, de asemenea, pentru că autorul ei refuză de peste cincizeci de ani, cu puţine excepţii[67], orice contact, orice dialog.

Recitind de atîtea ori paginile sale, o imagine a început să mă obsedeze: un om singur în spatele unei ferestre, inactiv, privind, nemişcat, lumea mişcătoare, alunecoasă, efemeră, de afară: „La douăzeci de ani, nopţile acelea în care rămîneam ore întregi cu fruntea lipită de fereastră, privind în întuneric..."[68] „Cîtă vreme umbli pe străzi, parcă lucrurile tot ar mai exista. Dar cînd priveşti pe fereastră – pe orice fereastră – totul devine ireal. Fereastra care ne deschide spre lume ne îndepărtează, în fond, mai mult decît zidul unei închisori. Uitîndu-te la Viaţă, începi s-o *uiţi*. De aceea, în orice cafenea, istoria e ridicolă."[69] „Lipit de fereastră [călugărul, S. A.], va privi afară, va aştepta vizite, indiferent care, pentru a flecări, pentru a se uita... Lipit de fereastra mea cu ce să-mi compar sterilitatea dacă nu cu cea a Cetăţii?"[70] Cioran lipit de geam. Privind. Nimic mai mult.

NOTE

1. O singură excepţie cunoscută pînă în prezent: într-un articol publicat în 8 decembrie 1940 în *Vremea*, Cioran îşi povesteşte preumblarea într-un Paris cu totul pustiu în ajunul intrării armatei germane, dar o face numai pentru a se lansa apoi în speculaţiile sale îndrăgite despre decadenţa Franţei şi a Europei (*Singurătate şi destin*, p. 326-329). El revine asupra acelor ani în lungul interviu acordat în 1991 pentru televiziunea română lui Gabriel Liiceanu, care este şi editorul său la Humanitas. Acest film cu titlul *Exerciţiu de admiraţie* a fost conceput ca un dialog la distanţă între Cioran şi prietenul său din tinereţe, filosoful Petre Ţuţea, rămas la Bucureşti, mort în 1991.

2. *Exercices d'admiration*, p. 121.

3. *Pe culmile disperării*, prefaţă la traducerea franceză.

4. Potrivit unei comunicări orale a lui Mircea Eliade, Cioran ar fi scris după război încă o carte în româneşte şi ar fi aruncat manuscrisul în Sena: gest teatral care trebuia să fie o despărţire rituală de limba română.

5. *Schimbarea la faţă a României*, p. 42.

6. Termenul *schimbarea la faţă a României* apare pentru prima oară într-o scrisoare datată în aprilie 1934, trimisă, din München şi publicată în aceeaşi lună în revista *Vremea*. Scrisoarea este probabil „programul" cărţii

publicate în 1936 cu același titlul, ceea ce demonstrează, încă o dată, că șederea în Germania constituie un reviriment în gîndirea lui Cioran.

7. *Idem*, p. 99-100.

8. *Exercices d'admiration*, p. 116 și 126.

9. *Schimbarea la față a României* [Ed. Humanitas. 1990] Datat: Paris. 22 februarie 1990. p. 5.

10. *Îndreptar pătimaș*, p. 50-52.

11. *Histoire et utopie*, p. 124. În filmul lui Liiceanu (vezi nota 1), Țuțea explică furia lui Cioran îndreptată împotriva României ca „deziluzia unui intelectual care constată imperfecțiunea Concretului în raport cu Idealul".

12. *Singurătate și destin*, p. 338.

13. *Singurătate și destin*, p. 230-231.

14. *La tentation d'exister*, p. 55-61.

15. Vezi corespondența în volumul publicat la Paris de editura Criterion.

16. *Histoire et utopie*, p. 9, 20-22.

17. *Idem*, p. 104.

18. *Idem*, p. 9-10.

19. *Idem*, p. 48-49.

20. *Singurătate și destin*, p. 330-333.

21. *Schimbarea la față a României*, p. 48.

22. *Amurgul gîndurilor*, p. 195. 198.

23. *Îndreptar pătimaș*, p. 104.

24. *Idem*, p. 92.

25. *Histoire et utopie*, p. 31.

26. *Précis de décomposition*, p. 25.

27. *Idem*, p. 85-86

28. *Idem*, p. 140-141.

29. *Les Syllogismes de l'amertume*, p. 48.

30. *La tentation d'exister*, p. 48.

31. *De l'inconvénient d'être né*, p. 38.

32. *Idem*, p. 98.

33. *Idem*, p. 129.

34. Sylvie Jaudeau; *Cioran ou le dernier homme*, Paris. José Corti. 1990. Referirile sale la lumea din Sibiu (p. 22) și la „creștinismul slav" (p. 122) pe care l-ar fi moștenit Cioran sînt în întregime fanteziste.

35. Paris. Fayard. 1998. p. 60.

36. J. Kristeva. *op. cit.*, p. 18. 19 și respectiv 25.

37. Cioran care se prezentase odată ca un „escroc al Abisului" (*Syllogismes de l'amertume*, p. 29), îl descrie pe exilat, cu aceeași ironie, ca pe „un ambițios, un dezamăgit, agresiv, un înăcrit dublat de un

cuceritor", bîntuit de geloziile şi certurile de grup; nu este deloc „cineva care abdică, se retrage şi dispare" aşa cum se crede, de obicei (*La tentation d'exister*, p. 63-65).

38. *Exercices d'admiration*, p. 213.

39. *Singurătate şi destin*, p. 96.

40. *Idem*, p. 122-125.

41. Freud ar fi avut „inspiraţia bizară" de „a înlocui picanteria cu o pseudo-ştiinţă a tulburărilor noastre". *Syllogismes de l'amertume*, p. 117. Prima ironie datează totuşi din 1932 (*Singurătate şi destin*, p. 70-71). Vezi şi *La chute dans le temps*, p. 44: „psihanaliza, terapeutică sadică, silindu-se să ne stîrnească durerile mai degrabă în loc să le calmeze, deosebit de pricepută în arta de a substitui neliniştilor noastre naive, nelinişti alambicate."

42. *Pe culmile disperării*, p. 45-68. „Omul abstract" ar putea fi aici Mircea Eliade, sau tipul de intelectual reprezentat de acesta, după cum a recunoscut Cioran în *Exercices d'admiration*, p. 125-126. Dimpotrivă, „omul pasionat" (citate din articolul cu acelaşi titlul în *Rampa*, 28 septembrie 1933; vezi *Singurătate şi destin*, p. 233-235) ar putea fi Cioran însuşi. E remarcabil, de altfel, faptul că acest ultim articol apare doar patru zile după articolul violent critic împotriva „oamenilor atenuaţi"; vezi mai sus, nota 13. Opoziţiile şi preferinţele sînt evidente.

43. *Cartea amăgirilor*, p. 147-149.

44. *Idem*, p. 121.

45. *Lacrimi şi sfinţi*, p. 124.

46. *Amurgul gîndurilor*, p. 170.

47. *Précis de décomposition*, p. 44-47.

48. *Idem*, p. 101.

49. *La tentation d'exister*, p. 220-221.

50. *La chute dans le temps*, p. 19-20

51. *Idem*, p. 87.

52. *Précis de décomposition*, p. 13.

53. *Lacrimi şi sfinţi*, p. 15.

54. *Précis de décomposition*, p. 71.

55. *Aveux et anathèmes*, p. 84-85.

56. *Amurgul gîndurilor*, p. 94.

57. *Idem*, p. 95.

58. *Exercices d'admiration*, p. 171-173.

59. *Pe culmile disperării*, p. 130

60. *Syllogismes de l'amertume*, p. 153.

61. „Astfel ne-a venit uşor să raportăm într-un fel melancolia la o pierdere a obiectului sustrasă conştiinţei, spre deosebire de doliu, de tristeţe (*Trauer*) la care nimic din ce s-a pierdut nu este inconştient. Melancolicul

ne arată o depreciere extraordinară a sentimentului eului, o extraordinară sărăcire a eului. În cazul doliului lumea devine săracă și pustie. În cazul melancoliei, eul însuși devine astfel. Bolnavul ne descrie eul său ca fiind incapabil de realizări și demn de disprețuit din punct de vedere moral. În acest mod, pierderea obiectului s-a transformat într-o pierdere a eului, conflictul între eu și persoana iubită într-o sciziune între critica eului și eul modificat prin identificare." S. Freud: *Trauer und Melancholie* (1917) în *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1960, 1980, p. 105-119.

62. J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 20-21.

63. J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

64. J. Kristeva, *Soleil noir*, p. 21-22.

65. *Pe culmile disperării*, p. 112

66. *De l'inconvénient d'être né*, p. 216-217

67. Cioran a refuzat toate premiile literare care i-au fost oferite cu excepția, semnificativă, a celor două cărți de debut: în 1934 pentru cartea românească *Pe culmile disperării* și în 1950 premiul Rivarol pentru debutul francez *Précis de décomposition*. A refuzat să vorbească cu ziariștii și, din cîte știu, nu a comunicat despre viața sa decît cu Mariana Șora (*Cioran jadis et naguère*, urmat de *Entretien à Tübingen*, Paris, Ed. de l'Herne, 1988) și Sylvie Jaudeau. Filmul realizat de G. Liiceanu este, cred, singurul de acest gen.

68. *De l'inconvénient d'être né*, p. 124.

69. *Des larmes et des saints*, p. 154.

70. *La tentation d'exister*, p. 220-221.

Traducere de ȘERBAN ANGHELESCU

CIORAN A DOUA ZI DUPĂ REVOLUȚIE

„A fi modern înseamnă a bricola în incurabil."
(*Silogismele amărăciunii*)

1. Cioran și modernitatea

Nimic nu e mai rizibil, după Cioran, decît Progresul, Revoluția, sau Utopia. „Pentru a concepe o adevărată utopie, pentru a realiza, cu convingere, tabloul, în linii mari al societății ideale, trebuie să ai o oarecare doză de ingenuitate, chiar de neghiobie..."(IU, p. 107)** Totuși, n-a avut mereu acest scepticism. Primele sale scrieri, recent reeditate în București, ne aduc în fața ochilor un Cioran tînăr, nebănuit, slăvind cu ardoare și convingere transformarea fundamentală a societății și a mentalității românești, „schimbarea" sa „la față" (SR, p. 46). Recitind această carte în 1990, după 51 de ani de la apariție, Cioran găsește că textul îi este poate „cel mai pasionat și în același timp cel mai străin. Nu mă regăsesc în el, deși îmi pare evidentă

---

* *Cioran ou les lendemains de la révolution*, publicat în *La révolution dans les lettres*, red. H. Ritter și Annelies Schulte Nordholt, Amsterdam, Ed. Rodopi, 1993, p. 41-55.

** Voi utiliza următoarele sigle pentru a cita cîteva din cărțile lui Cioran: SR: *Schimbarea la față a României*, București, Ed. Humanitas, 1990, Ed. Vremea, 1939; SA: *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Ed. Gallimard, 1952; TE: *La tentation d'exister*, Paris, Ed. Gallimard, 1956; HU: *Histoire et utopie*, Paris, Ed. Gallimard, 1960; IEN: *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Ed. Gallimard, 1973; EA: *Exercices d'admiration*, Paris, Ed. Gallimard, 1986. Reproduc în continuare datele editoriale ale versiunilor românești: *Silogismele amărăciunii*, București, Ed. Humanitas, 1992, trad. Nicolae Bîrna; *Ispita de a exista*, București, Ed. Humanitas, 1992, trad. Emanoil Marcu; *Istorie și utopie*, București, Ed. Humanitas, 1992, trad. Emanoil Marcu; *Despre neajunsul de a te fi născut*, București, Ed. Humanitas, 1995, trad. Florin Sicoe (Nota autorului).

În traducerea citatelor din Cioran apar siglele folosite de Sorin Alexandrescu acolo unde versiunea românească îmi aparține și titlurile românești acolo unde am adoptat traducerile existente. (N. Trad.)

prezenţa isteriei mele de atunci" (SR, p. 5). Pentru noi, cartea este tot atît de surprinzătoare ca în epoca apariţiei sale pentru că îmbină o ideologie de dreapta, în genere naţionalistă, cu atacuri înverşunate contra României, această „ţară mică", această „cultură minoră", acest popor „sortit nefericirii", mereu pregătit să acuze „destinul" în faţa propriilor sale slăbiciuni.

Cioran visează o Românie care „să aibă populaţia Chinei şi destinul Franţei" (SR, p. 99), o mare putere capabilă să impună lumii valorile şi voinţa ei, căci, după el, doar imperiile contează în istorie. Or, ţara sa nu avea nici o intenţie să-l urmeze pe această cale a grandorii; ca urmare, furia lui Cioran în 1936. De asemeni, el nu vorbeşte despre o „revoluţie", ci despre o „schimbare la faţă" impusă ţării cu forţa, dacă trebuie, pentru a schimba mentalitatea, a elibera energia, a reînvia valorile. El nu suflă o vorbă despre răsturnarea puterii; dacă aceasta este o revoluţie, ea este mai degrabă spirituală decît politică, iar Cioran are orgoliul de a-i fi profet mai curînd decît unul dintre militanţi.

Pe de altă parte, celelalte cărţi româneşti ale lui Cioran exprimă o stare de spirit cu totul diferită: asaltat de îndoieli, doborît de disperare (la douăzeci şi trei de ani!), Cioran schiţează în ele marile teme ale viitoarelor sale cărţi franceze.

Această dublă atitudine faţă de revoluţie sau transfigurare (schimbare la faţă) – chemări nestăpînite şi disperare – va fi rezolvată în Franţa. Am încercat în alt loc să degajez temele profunde ale procesului dureros care a fost „trecerea" lui Cioran de la limba română la cea franceză, de la un „acasă" conflictual la exilul parizian, ancorat în acelaşi timp în universal şi în nicăieri[1]. În Franţa, Cioran nu va vorbi despre revoluţie decît în bătaie de joc: profetul a devenit un necredincios. De asemeni, nu apare în opera sa nici o urmă a tulburărilor care au avut loc după război în vest (mai '68 la Paris) precum şi în estul Europei. O dată ce a eşuat proiectul său de „transfigurare", Cioran se îndepărtează, se va spune, de orice utopie *şi* de orice preocupare privind istoria. Tăcerea sa din primii doisprezece ani trăiţi la Paris – nu publică nimic între 1937 şi 1949 – trimite probabil şi ea la un alt aspect al „trecerii" evocate: despărţirea de *inocenţă*, despre care vorbeam mai sus. Pe de altă parte, dacă Cioran ignoră *revoluţiile*, el nu încetează să reflecteze asupra

revoluției: presupozițiile sale, ființa sa utopică, rădăcinile sale în modernitate. A reflecta la o temă înseamnă pentru Cioran a o reduce la ceva derizoriu și, în același timp, sfîșietor. El desfigurează (sau deconstruiește?) această serie de termeni – revoluție, utopie, modernitate – și se eliberează de ei într-un mod care nu este fără legătură cu critica pe care, de la Lyotard încoace, ne-am obișnuit s-o numim postmodernă. Să fie Cioran un *postmodern avant la lettre*? Ezit să întrebuințez acest cuvînt, atît de uzitat în zilele noastre, pentru a caracteriza textele scrise cu vreo treizeci de ani înainte. Cioran mi se pare mai interesant de studiat într-un context diferit, deși destul de apropiat: cel al unui curent *anti*-modernist, pe nedrept ignorat înainte de apariția cărții lui Sloterdijk *Kritik der zynischen Vernunft*. Cioran este numit acolo o singură dată, dar nu am nici o îndoială asupra apartenenței sale la „kunism", variantă a cinismului, după Sloterdijk (vom reveni la aceasta). Dacă, pe de altă parte, acceptăm punctul de vedere al lui Touraine în *Critica modernității* – o carte pe care am descoperit-o grație lui Ferd Drijkoningen[2]; îi mulțumesc călduros chiar aici – punct de vedere după care „modernitatea clasică" a fost urmată, începînd cu mijlocul secolului XIX, de o perioadă de tranziție, perioada noastră, dominată de critica antimodernă a lui Nietzsche, Freud, Marx, a avangardelor etc., ne-am putea întreba dacă kunismul lui Cioran și al altora, ignorat de Touraine, nu reprezintă un al doilea curent antimodern, marginalizat de cel dintîi, fiindcă era prea radical. Cel de-al doilea curent mi se pare tocmai *reversul* absolut al modernismului și al avangardei, *negativul* său, imaginea sa speculară, deformată, fără îndoială, însă cu atît mai lămuritoare. Înainte de a plonja în oglindă, să reluăm totuși cîteva teme ale avangardei și ale modernității.

2. Subiectul și Rațiunea

Revoluția în litere ar fi trebuit să însoțească literele în revoluție de la Petrograd la Paris, de la Milano la Berlin; să ne amintim monumentul Internaționalei a treia din Tatlin, operele lui Lissitzky, printre care proiectul pentru tribuna lui Lenin, cît

şi cartea sa *Architektur für eine Weltrevolution,* revista MA din Budapesta, manifestele futuriste şi evoluţia ulterioară a lui Marinetti, angajamentul politic al mai multor suprarealişti[3]. Fiindcă detaliile acestor revolte sînt destul de bine cunoscute, nu mă voi opri în continuare decît la presupoziţiile lor filosofice, cele care au făcut pe bună dreptate obiectul disputelor cu post- sau antimoderniştii.

Să precizăm întîi întrebuinţarea termenilor. Dacă prin *modernism* se înţelege de obicei un curent literar şi artistic care îşi are originile în opera lui Baudelaire şi conţine marile nume ale secolului XX de la Proust la Eliot şi de la Wallace Stevens la Thomas Mann, ne putem întreba dacă avangardele istorice participă la el; ele îi sînt contemporane, dar îi refuză estetismul şi opun o politică de stînga spiritului apolitic sau conservator al modernismului[4]. Pe de altă parte, *modernitatea* este un concept socio-istoric şi cultural mult mai larg: împreună cu Touraine, Toulmin, Habermas, Maldonado, şi alţii l-am putea considera drept echivalent cu *Neuzeit*. Dacă avangarda nu face parte din modernismul estetic, ea constituie cu certitudine o parte integrantă a modernităţii. Această accepţie a termenilor – avangarda ca parte specifică a modernităţii – admisă de Bürger (1974), va fi şi a mea. În capitolul despre romanul interbelic, de mai sus, am plasat de aceea avangarda sub semnul modernismului „etic“.

Dacă modernitatea recuză tradiţiile în bloc – de pildă cele ale unui Ev Mediu organic şi sacralizat – avangarda se desparte, în plus, de instituţia artei aşa cum a fost definită, după Bürger, de secolul XIX: autonomie în raport cu alte practici sociale, estetism, unitate a operei. Va fi modern, după Adorno (1970) şi Vattimo, ceea ce va fi nou iar Noul va fi mereu supravalorizat faţă de vechi. Acceptarea noului nu vine niciodată de la sine; trebuie să fie impus prin viclenie sau forţă. Pentru a-şi atinge scopul, avangardele, mai cu seamă dadaismul, nu dispreţuiesc scandalul: agresarea burghezului „reacţionar“ serveşte cauza dreaptă. Avangarda respinge autonomia artei şi vrea să reintroducă arta în societate. Distrugerea vechiului regim al artei implică, deci, distrugerea vechiului regim pur şi simplu: în mod invers, noua artă nu se poate impune decît alături de un regim

politic nou. La nivelul modernității în general, agenții schimbării au fost, după Touraine, întreprinderea economică capitalistă și Națiunea. Ele constituie, împreună cu sexualitatea și consumul de mărfuri, blocul celor „patru forțe principale" ale modernității, cimentat de raționalitatea instrumentală.

Acest bloc se sparge în perioada dintre mijlocul secolului XIX și mijlocul secolului XX; cele patru forțe constitutive devin tot atîtea fragmente separate, lipsite de un principiu unificator; centrul sistemului este vid. Dar Rațiunea și Subiectul, remarcă Touraine, își împărțeau, la începutul modernității, centrul sistemului; ele se completau în secolele XVI și XVII, ca Renașterea și Reforma. Doar mai tîrziu rațiunea instrumentală s-a așezat singură în centru, și împotriva unui astfel de primat al raționalității care „desvrăjește" lumea (Max Weber) și o face de netrăit se vor revolta criticii modernității începînd cu Nietzsche și Freud, dar și toți artiștii și scriitorii numiți îndeobște moderniști.

Fragmentarea modernității s-a produs în paralel cu disoluția Eului (rațional) *(le moi)* în topologiile lui Freud sau în rolurile sociale ale lui G.H. Mead, care constituie noua cartă a Subiectului. Individul se supune normelor grupului din care va face parte *(The generalized Other)*, „Sinele" său (vezi și nota de la pagina 327) *(le soi) (Self)*, nu va fi prin urmare doar un reflex al imaginii grupului[5]. Dar individualitatea Subiectului? Mead o acceptă călcîndu-și pe inimă; face din ea „Eul" *(I)* individului pe care îl reduce însă la o reacție față de grup. Această viziune a subiectului are ceva înfricoșător în ziua de astăzi; „o spălare a creierului" despre care am aflat între timp unde poate duce. Dispersarea subiectului în structurile puterii – supunerea despre care vorbea Foucault (*Sujet* în franceză înseamnă atît *subiect* cît și *supus*. Traduc de aceea *sujétion* cu *supunere*. N. trad.) – sau în cele ale unui sens colectiv insesizabil suscită pe drept cuvînt protestele lui Touraine. În afară de supunere, spune el, experiența recentă, mai cu seamă a Estului, ne face să vedem în egală măsură, subiectivarea, rezistența Subiectului la sistem: el opune libertatea „eului" rolurilor care copleșesc „Sinele". Touraine nu reușește să definească acest „eu" decît prin negație:

este ceea ce scapă autorităţii socialului, dar nu este nici transcendenţă, nici forţă obscură a inconştientului, nici narcisismul unei „contra-culturi a subiectivităţii" (1992: p. 318) fiindcă se constituie ca mişcare socială a solidarităţii. Touraine crede că se poate redefini modernitatea plecînd de la un astfel de subiect, legat din nou de raţiune fără să fie, totuşi, dominat de ea. Deşi acceptă cîteva din criticile subiectului, le refuză concluziile – moartea Subiectului – şi refuză, de asemeni, alternativele postmoderne propuse de Lyotard sau Rorty. Să reţinem totuşi această idee a unui eu pur, deşi intangibil: vom vedea ce face din ea Cioran.

Respingerea de către modernism a Subiectului clasic, respingere accentuată de avangardă, avea un aspect social pe care nu trebuie să-l uităm: crearea, la nevoie chiar prin violenţă, a ceva diferit. Emancipare? Fără îndoială, deşi deschiderea către inconştient (suprarealism) sau vitalitate (futurism) nu trebuia să însemne, în cele din urmă, decît lărgirea a ceea ce Bürger numea *Werkkategorie*, instrumentul de lucru al scriitorului. Omul nou în locul subiectului burghez? Acest pas care trebuia să declanşeze apoi teroarea totalitară a fost făcut, din nefericire, de mulţi avangardişti şi modernişti, ceea ce ţinea şi de utopie; de fapt, ei credeau sincer – cu excepţia cîtorva oportunişti – în posibilitatea şi chiar în oportunitatea acestei schimbări revoluţionare. Viitorul luminos nu era departe şi merita jertfele din prezent. După cum observă Gumbrecht, modernitatea se caracteriza în general printr-o asimetrie fundamentală între experienţă, *Erfahrungsraum*, constituită în trecut, şi *Erwartungshorizont*, aşteptare îndreptată spre viitor; cea din urmă era în consecinţă deschisă în întregime, manevrabilă, planificabilă (Gumbrecht 1991, p. 56-57). Lungul marş al istoriei spre acest viitor era imposibil de oprit iar istoria nu putea urma decît un singur drum dinainte cunoscut.

Prezenţa utopiei în inima avangardei este incontestabilă. Din această cauză, precizează foarte nimerit Paul Wood (v. nota 3), cîţiva avangardişti ruşi au optat pentru opoziţia troţkistă de stînga în anii 20 protestînd împotriva îmburghezirii prin NEP şi, din aceeaşi cauză, imediat după 1930, au acceptat chiar stalinismul

căruia îi exaltau la început hotărîrea „sănătoasă“ de a relua proiectul unei societăţi noi şi al unui om nou.

Dacă utilizăm astăzi termenul „utopie“ pentru a descrie acest proiect, o facem tocmai pentru că sîntem „desnaivizaţi“ (Cioran: *déniaises*); noi ştim ceea ce avangardiştii nu bănuiau deloc, faptul că viitorul profeţilor nu va avea loc. Ne mirăm adesea de uşurinţa „naivă“ cu care cutare modernişti „de dreapta“ sau cutare avangardişti „de stînga“ au acceptat trecerea de la o critică teoretică a Subiectului, a societăţii şi a artei burgheze clasice, la angajamentul *practic* faţă de partidul – fascist sau comunist – care trebuia să realizeze noul subiect, noua societate şi arta nouă. Noi privim această trecere, logică pentru ei, ca pe un scandal fiindcă între timp am ieşit din ideologia modernităţii proprie lor.

Modul însuşi în care pun eu problema este de altfel îndatorat unei mentalităţi postmoderne. Cei trei termeni – subiect, societate, artă – nu mai sînt uniţi pentru noi printr-o legătură univocă şi necesară. Subiectul se realizează, pentru Touraine, în societate, dar şi împotriva ei, arta este, după Adorno, în acelaşi timp „fapt social“ şi „autonomie“ (Adorno 1970: p. 334-337). Modernii judecau altfel: arta era inevitabil legată de modernizarea societăţii atît pentru scriitorii care o refuzau, conform unei instituţionalizări estetice a artei, cît şi pentru scriitorii care voiau să accelereze această modernizare după normele unei arte angajate, naturaliste între altele. Se vede încă o dată cît de complexă era relaţia între modernitate, modernism şi avangardă. Dacă modernitatea se dovedea liberală şi individualistă iar modernismul sau avangarda alegeau extrema dreaptă sau stîngă, ataşate unor atari formule de identitate colectivă, toate trei împărtăşeau, totuşi, credinţa în progres, în schimbarea raţională (r)evoluţionară a istoriei şi îndeosebi în *sensul* acţiunii, fie ea disciplinată sau anarho-dadaistă. Dacă modernismul estetic contribuise la ruperea eului şi a sistemului clasic, el nu împărtăşea mai puţin, împreună cu ansamblul modernităţii, credinţa într-o posibilă restabilire a unităţii Subiectului, într-o anume grandoare a omului, chiar dacă aceasta era mai degrabă în ordinea tragicului. Modernismul credea, de asemenea, în eficacitatea raţiunii, instrumentale sau nu, şi în prestigiul elitei,

estetică sau politică, şi mai cu seamă în prestigiul artei. Avangarda, la rîndul ei, accepta unele din aceste presupoziţii dar refuza altele. Din punctul nostru de vedere, modernitatea – clasică sau „dizolvată“ – ni se pare că posedă încă o unitate şi o fervoare, fie în ordinea liberală, fie în proiectul revoluţionar, de care noi nu ne mai putem prevala. Lyotard avea dreptate, fără îndoială, cînd explica această unitate, astăzi pierdută, prin forţa unei metanaraţiuni – emanciparea, sensul, bogăţia – care o susţinea şi o legitima.

Tot acest ansamblu de presupoziţii, de relaţii interne şi de legitimitate, aşa cum vom vedea în continuare, va fi contestat de *antimodernism*.

3. Despre o fabulă antică

„Pe cînd se încălzea la soare în Craneion, Alexandru cel Mare veni şi stînd în faţa lui îi spuse: «Cere-mi orice favoare vrei», la care Diogene răspunse «Nu-mi lua lumina soarelui».“ (Diogenes Laertios, *Despre vieţile şi doctrinele filosofilor*, Iaşi, Polirom, 1997, tr. C. I. Balmuş, p. 202). Această anecdotă şi altele asemănătoare, povestite de Diogene Laerţiu, constituie portretul robot al filosofului cinic. Întîlnirea cu Alexandru cel Mare lasă să se vadă, după Sloterdijk, ce se înţelegea în lumea antică prin înţelepciune: ...„nu atît o cunoaştere teoretică cît mai degrabă un spirit incoruptibil, suveran... Fascinaţia acestei anecdote se întemeiază pe faptul că ea anunţa emanciparea filosofului de politician. Aici, înţeleptul nu este un complice al celui puternic, ca intelectualul modern. Răspunsul lui Diogene neagă nu numai dorinţa de putere ci şi puterea dorinţei în general“ (Sloterdijk, 1983: p. 304). Laerţiu nu povesteşte urmarea istoriei; Alexandru s-a dat la o parte din dreptul soarelui într-adevăr? Iar exclamaţia sa citată tot de Laerţiu însă în alt context: „Dacă n-aş fi Alexandru, aş vrea să fiu Diogene“ este, oare, răspunsul dat lui Diogene în aceeaşi întîlnire? Această exclamaţie, pe care Sloterdijk n-o comentează, prezintă raportul dintre Putere şi Filosofie din perspectiva regelui. Cînd ar fi putut avea loc această întîlnire? În 337-336, în timpul certurilor cu

tatăl său care se căsătorea a doua oară cu tînăra Cleopatra, fapt care îl determină pe Alexandru să părăsească Curtea împreună cu mama sa Olimpia și să rătăcească apoi singur prin țară? Alexandru avea atunci aproape douăzeci de ani și își încheiase ucenicia aristotelică cu trei sau patru ani în urmă. Acest tînăr prinț, dezamăgit de tatăl său, cu puterea sa de moștenitor aparent pierdută, reflectînd la deșertăciunea lumii, ar fi putut admira asceza bărînului filosof. Putea, atunci, să-i ofere acestuia tot ce voia altfel decît printr-o amară autoironie? Cîteva luni mai tîrziu, Alexandru se împăca cu Filip, revenea la Curte, Filip era asasinat iar Alexandru devenea rege. Ar fi putut să-l întîlnească pe Diogene puțin după aceasta, de pildă în 335, în timpul trecerii sale prin Corint? Alexandru își trecuse atunci cu strălucire încercările cuvenite conducătorului, prin pacificarea fulgerătoare a regatului. Fără îndoială, toți alergaseră să-i obțină favorurile. Nu și Diogene, pentru că Alexandru este cel care îl „întîlnește". Să-l fi căutat atunci, poate pentru a doua oară, iritat de lipsa lui de interes, tocmai pentru a se înfățișa în noua sa ipostază, Puterea în locul Melancoliei? Aceasta ar putea explica aroganța lui Alexandru, care în fața indiferenței jignitoare a lui Diogene pare să-și piardă arta de a-și stăpîni reacțiile pe care o învățase de la Aristotel.

În 335, Alexandru avea douăzeci și unu de ani iar Diogene șaizeci și cinci. Alexandru se pregătea să cucerească lumea. O va face și va muri în 323, un an după Diogene, care nu s-a mișcat niciodată din locul său. Cu cît reflectăm mai mult asupra anecdotei povestite de Laerțiu cu atît veridicitatea ei istorică se pierde și cîștigă în schimb densitatea simbolică. Dacă aceste trei faze fac într-adevăr parte din același dialog, Alexandru și-ar fi exprimat uimirea în fața „obrăzniciei" lui Diogene, dar și o anume admirație, cu o nuanță de invidie, față de libertatea absolută de spirit a acelui bătrîn cu înfățișare de cerșetor, libertate pe care tînărul melancolic o pierduse, devenind rege. Diogene se simțea liber să arunce în fața oricui adevăruri incomode. Orașul Sinope, spune Laerțiu, îl izgonise pentru provocări pe care Atena le tolera; o toleranță represivă, descoperită aproape sigur înaintea lui Marcuse. Regele arată și el

aceeaşi toleranţă dar, dacă-l credem pe Laerţiu, el, ca şi atenienii, este cel care provoacă prin cinismul său, cinismul lui Diogene. Alexandru este cinic de la înălţimea puterii sale, Diogene este din fundul butoiului său. Sloterdijk distinge între *kunism* şi *cinism:* „Primul este motivul autoconservării în perioade de criză, al doilea un fel de realism neruşinat, «murdar», care fără să ţină cont de reţinerile convenţionale acţionează după «cum e cazul»" (Sloterdijk, 1983, p. 365).

Cinismul subliniază mijloacele de care dispune puterea, kunismul contestă sensul ultim, scopurile acestei puteri. Alexandru, Marele Inchizitor şi raţiunea instrumentală, „modernă" prin excelenţă, criticată ca atare de Horkheimer, iată tot atîtea exemple de cinism. Kunismul lui Diogene, spune Sloterdijk, ne poate salva de cinismul Puterii.

Înainte de a reveni, pe această cale, la modernitate, să examinăm încă o dată, independent de comentariul lui Sloterdijk, discursurile pe care le pronunţă Alexandru şi Diogene. Din perspectiva regelui ele par simetrice, interşanjabile în principiu, dar nu şi în practică. Alexandru şi Diogene îşi împart viaţa publică: elita puterii în faţa elitei celor „fără putere", pentru a cita vechiul eseu al lui Vaclav Havel (hotărît lucru, modernii n-au descoperit nimic!). Cele două elite îşi vorbesc în stradă, în faţa spectatorilor; dialogul le asigură legitimitatea. Ele fac parte, fără îndoială, din aceeaşi cultură şi vorbele lor de duh sînt preluate de un folclor care nu încetează să ne minuneze. Dar, speculînd asupra aceluiaşi simbolism, discursul lui Alexandru n-ar fi putut trece, în 335 î.H., drept cel al unei „Modernităţi" aparent triumfătoare care, unificînd aproape Grecia, se pregătea să cucerească lumea, să risipească tenebrele barbariei şi să descopere binefacerile unei civilizaţii elenice, impregnate de raţionalitate (aristotelică), de o (anumită) democraţie şi de toleranţă?

Putea scruta viitorul acest şiret Diogene? Aş vrea să citesc în atitudinea lui nu numai refuzul ofertei lui Alexandru ci şi al *proiectului* său: cel de a impune lumii, prin forţa armelor, „Luminile", pentru a fonda o nouă civilizaţie „modernă", construită din raţionalitatea greacă şi din tradiţiile popoarelor cucerite, o „Casă Nouă" eurasiatică *avant-la-lettre*. Din fundul

butoiului său, Diogene a mormăit desigur mai multe cuvinte decît cele păstrate de Laerțiu: „dă-te la o parte din dreptul soarelui și lasă-mă să mă bucur cu toată simplitatea de căldura lui căci tu, care te crezi soarele lumii, îți vei vedea putrezind în Babilon visul unei imposibile modernități". Așa cum Dostoievski îl făcea pe Isus să revină pentru a i-l opune pe Marele Inchizitor, și Sloterdijk se amuză imaginînd „întoarcerea" lui Diogene în lumea noastră. În ce mă privește, aș vrea să-i ofer o identitate acestui nou Diogene: CIORAN.

S-a născut în 1911 în România. Se stabilește la Paris în 1937, în același an cu Beckett. Bursă de doi ani pentru un doctorat niciodată luat. După cum mărturisește ar fi propus ca subiect de teză o teorie generală a lacrimilor; cum profesorul „îmi arunca o privire disprețuitoare, hotărîi pe loc să ucid în mine discipolul" (SA, p. 46, ed. rom. Buc., Ed. Humanitas, 1992, p. 34) Nici o meserie, nici o muncă remunerată.

Filosofului Noica, vechiul său prieten care îi cerea vești, îi scria într-o „scrisoare deschisă" publicată apoi în *Istorie și utopie*, în 1960: „Ți-aș putea răspunde că sînt un om lipsit de preocupări și că această lume nu-i deloc minunată" (HU, p. 9; ed. rom. Buc., Ed. Humanitas, p. 5, tr. Emanoil Marcu). Publică vreo zece cărți la Gallimard și cinci în România, recent traduse în Paris. Nici o activitate politică sau publică în Franța. Nici o referință la actualitate. Îi refuză sistematic pe toți ziariștii. Călătorește foate rar. Iese din „butoiul" său, o mansardă din Rue de l'Odéon, numai pentru a hoinări prin Paris. Ca Walter Benjamin înainte să se sinucidă în 1940. „Parisul, locul cel mai îndepărtat de Paradis, rămîne totuși singurul loc unde e plăcut să fii deznădăjduit" (SA, p. 148; ed. rom. Buc., Humanitas, 1992, p. 117, tr. Nicolae Barna). După *Ispita de a exista* (1956), numele îi va apărea pe cărți, nu se știe de ce, lipsit de prenumele „E.M." sau „Emil". Niciodată, pe cît știu, nu i-a cerut lui Mitterand sau lui Bill Clinton: „dă-te la o parte din dreptul soarelui meu". În 1990, Sylvie Jaudeau îi consacră o monografie, cu titlul *Cioran, ou le dernier homme*[6] (Cioran sau ultimul om).

Deosebindu-se mult de Diogene, kunicul modern Cioran nu mai participă la o cultură comună cu Puterea. El ignoră în întregime marea modernitate pe care totuşi ar fi putut-o descoperi în Paris. Exilat şi cetăţean al lumii, ca şi Diogene, se agaţă de franceză precum celălalt de greacă, pentru a accede la universalitatea culturii, ştiind însă că-şi va pierde astfel vechea identitate.

Atît Diogene cît şi Cioran trăiesc în acord perfect cu gîndirea lor. Kunicii par să ignore ficţiunea, distanţa dintre discurs şi experienţă, între a spune şi a face. Ei nu au nimic de reprezentat fiindcă nu vorbesc decît despre sine, nu creează nimic, dacă prin creaţie se înţelege opera, acest dublu al realităţii care face vizibil ceea ce realitatea este pe cale să ascundă. Probabil că Diogene n-a scris nimic, Cioran doar aforisme: un mod de a refuza nu doar gîndirea sistematică şi instrumentală ci şi construcţia unui text elaborat.

Cei doi refuză în mod evident orice proiect social, orice angajament, chiar orice activitate. S-ar spune că trăiesc în trîndăvie, dacă n-ar exista concentrarea lor asupra unui singur obiect de cunoaştere: sensul vieţii. Pe de altă parte, la Cioran nu găsim nimic din spiritul „mediatic“ al lui Diogene: nu-şi face un spectacol din existenţă, se ascunde, se retrage, se dizolvă voit în gloata anonimă, fără a renunţa s-o studieze neîncetat.

Diogene îşi *arăta* kunismul pentru că în societatea sa dialogul, fie cu publicul, fie cu Puterea, avea un sens. Nimic de felul acesta în Parisul lui Cioran. Nu mai există partener, Puterea nu mai este personificată, recognoscibilă. Cele două elite nu se mai găsesc faţă în faţă, într-o situaţie care le legitimează, ele se topesc în cenuşiul despre care vorbea Touraine. Nimeni nu mai aude discursul lui Cioran, el se pierde în vacarmul pluralist al discursurilor deopotrivă tolerate şi în egală măsură devenite nesemnificative. Atitudinea lui nu mai este exemplară, revolta lui nu mai este un pericol pentru o societate în care, după avangardă, orice deviaţie este „instituţionalizată“. Vorbele lui de duh nu-i mai amuză nici pe regi, nici mulţimea; de aceea nu le mai spune, ci le scrie. Indistincţia lui „se“ de care se plîngea Heidegger a devenit între timp sfîrşitul socialului aşa cum îl înţelege

Baudrillard: simulacrele, hiperrealul, au luat locul realității: „S-a sfîrșit apocalipsa, astăzi este procesiunea neutrului, a formelor neutrului și a indiferenței (...) Sînt nihilist... constat, accept, îmi asum, analizez a doua revoluție, cea a secolului XX, a postmodernității, care este imensul proces de distrugere a sensului, egal cu distrugerea anterioară a aparențelor" realizată, după Baudrillard, prin revoluția modernității în secolul XIX; (Baudrillard 1981: p. 230-232). Lyotard ar fi putut vedea în Cioran un kunic post-modern, prins în noncomunicabilitatea discursurilor paralele. Cioran, totuși, nu s-a lăsat ispitit de utopia revoluționară ca Baudrillard și într-un fel Lyotard, înainte de 1968. Inactualitatea sa este mai degrabă cea a lui Beckett; *Tratat de descompunere* (1949) este un echivalent al *Sfîrșitului de partidă* (1957; mai multe versiuni au fost scrise înainte).

Plecînd de la *Tratat*, se constituie un întreg program radical antimodern. Cum se va vedea mai departe, temele cele mai importante ale modernității sînt demolate acolo punct cu punct. Să-l urmăm pe Cioran, fără multe comentarii, în labirintul său de cuvinte.

4. Umanism

„Cît de departe bate amintirea, n-am făcut altceva decît să distrug în mine mîndria de a fi om. Și rătăcesc la periferia speciei ca un monstru temător, fără puterea necesară pentru a-mi revendica apartenența la altă ceată de maimuțe" (SA, p. 33; v. și ed. rom. Buc., Ed. Humanitas 1992, p. 24.).

5. Utopie și revoluție

Cioran ridiculizează de obicei vechea sa slăbiciune pentru utopie, în România, și de asemeni genul în sine, pentru „lipsa de fler: personajele ei sînt niște automate, niște ficțiuni sau simboluri" (HU, p. 109, ed. rom. Buc., Ed. Humanitas, 1992, p. 102, tr. Emanoil Marcu). Pe de altă parte, amintirile sale chiar

ironice sînt *colorate* de nostalgie: „Cînd mă gîndesc la acele momente de entuziasm şi de furie ... le atribui acum ... obsesiei nu ştiu cărei purităţi..." (HU, p. 13, v. ed. rom. *op. cit.*, p. 9-10) şi este conştient încă de funcţia stimulantă a gîndirii utopice deşi declară – ironie de gradul al doilea – într-o scrisoare adresată lui Noica, cel care suporta beneficiile utopiei la putere în Bucureşti: „Marea învinuire ce se poate aduce regimului vostru e că a ruinat utopia, principiu de regenerare a instituţiilor şi popoarelor... viaţa lipsită de utopie devine – pentru cei mai mulţi, dacă nu pentru toţi – sufocantă, lumea are nevoie de un nou delir, altfel e condamnată la fosilizare." (HU, p. 20-21. ed. rom. *op. cit.*, p. 16-17). Comunismul îi pare a fi moştenitorul utopiei şi, ca atare, are meritul de a propune o critică radicală a „burghezului" şi a „relelor proprietăţii". În acest sens, „sîntem toţi comunişti", exclamaţie care ţine probabil mai mult de o provocare în genul lui Diogene decît de o convingere ideologică. A fi angajat politic? „M-aş deranja, la rigoare, pentru Apocalips, dar pentru o revoluţie..." (IEN, p. 157, ed. rom. *Despre neajunsul de a te fi născut,* Buc., Ed. Humanitas, p. 143, tr. Florin Sicoie).

Ideologia revoluţionară este rezultatul unei „idolatrii a progresului", tipică pentru gîndirea modernă, după care „noi am forma o masă de aleşi *virtuali* (...) care pot fi modelaţi după dorinţă, predestinaţi binelui, susceptibili de toate perfecţiunile (HU, p. 135, ed. rom. *op. cit.*, p. 128). O atare presupoziţie nu mai are sens în „vîrsta noastră de fier" în care predomină „dezamăgirea, suma viselor noastre avariate". „Şi dacă ne lipseşte pînă şi resursa de a crede în virtuţile distrugerii e pentru că, anarhişti dezafectaţi, i-am înţeles urgenţa şi inutilitatea" (HU, p. 138-139; ed. rom., *op. cit.*, p. 132). „Nu ştiu dacă este legitim să vorbeşti despre sfîrşitul omului, dar sînt sigur de căderea tuturor ficţiunilor în care am trăit pînă astăzi" (TE, p. 123). În zilele noastre, utopia este contaminată de apocalips. „Profetul meu este Dürer. Cu cît meditez la perindarea veacurilor cu atît mă conving că unica imagine capabilă să-i dezvăluie sensul este aceea a *Călăreţilor Apocalipsei.* Timpul nu înaintează decît strivind sub tăvălugul lui mulţimile: cei slabi vor pieri, cei

tari așijderea, și chiar acești călăreți. În afară de *unul*." (HU, p. 57, ed. rom., *op. cit.*, p. 51)

Sfîrșitul lumii va însemna eliberarea omului? Aceasta „va veni în ziua în care, desprins de deprinderea lui finalistă, va fi înțeles accidentul apariției sale și arbitrarul încercărilor sale" (SA, p. 133; ed. rom. *op. cit.*, p. 105). Pentru Cioran „post-istoria" a început deja. „Rare sînt zilele în care, proiectat în postistorie, să nu asist la rîsetele zeilor în timp ce se sfîrșește episodul uman" (IEN, p. 17; v. și ed. rom. *Despre neajunsul de a te fi născut*, Buc., Humanitas, 1998, tr. Florin Sicoie).

6. Civilizație modernă

Cioran trăiește greu în secolul său. „Judecat după tiranii pe care i-a produs, epoca noastră va fi fost oricum – dar în nici un caz mediocră" (*Istorie și utopie*, Buc., Ed. Humanitas, 1992, p. 51.), constată el tăios. Ca de obicei, își trăiește epoca într-o ambivalență completă. „Într-un plan imediat, disting iluzia, nimicnicia, putreziciunea «civilizației»; și totuși mă simt solidar cu această putreziciune: *sînt admiratorul fanatic al unui cadavru*." (*Ispita de a exista*, Buc., Ed. Humanitas, 1992, p. 18).

Remediul antimodern prin definiție se întîlnește cu „filosofia trîndăviei" practicată de Cioran: „Să încerci o cură de ineficacitate; să meditezi la părinții taoiști..." „Viața intensă este contrară lui Tao", ne învață Lao-Tse, omul cel mai normal cu putință... Maeștri în arta de a gîndi împotriva lor înșiși, Nietzsche, Baudelaire și Dostoievski ne-au învățat să mizăm pe primejdiile noastre, să ne lărgim sfera suferințelor, să dobîndim existența prin separarea de ființa noastră... Nici un înțelept printre strămoșii noștri: doar neîmpăcați, veleitari, frenetici... Ucenicia pasivității, nu văd nimic mai potrivnic deprinderilor noastre. (Epoca modernă începe cu doi isterici: Don Quijote și Luther)..." (*Ispita de a exista*, p. 6-7).

Modernii sînt obsedați de Nou. Cioran se îndepărtează de el cu oroare. Idealul său – și aici se revelează caracterul prin excelență *antimodern* al gîndirii sale – idealul său, deci este

înțeleptul (să nu se confunde cu filosoful): „Înțeleptul este dușman al noului. Dezamăgit, abdică: este forma lui de protest. Un orgolios care se izolează în normă, el se afirmă *retrăgîndu-se*" (TE, p. 122). Această retragere mi se pare a fi atitudinea specifică lui Cioran: el nu se apropie de cotidian, de secolul său, de alți oameni, de ideologii sau de religie decît pentru a se îndepărta imediat: „...viciul major al spiritului meu, această tendință de a îmbrățișa toate cauzele disociindu-mă de ele în același timp..." (*Istorie și utopie,* ed. cit., p. 25).

7. Le Moi et le Je*

Dacă nu-și găsește salvarea în Dumnezeu, Cioran n-o găsește nici în sine însuși. Din acest punct de vedere, el trăiește o dramă modernistă prin excelență: ruptura cu sinele. Eul *(le moi)* este demn de ură, o știe dintotdeauna. Faliile interioare ar trebui să dispară odată: „Căci tocmai această convorbire a eului *(moi)* cu sinele, această trecere de la unul la celălalt prezintă importanță și ea nu are însemnătate decît dacă o reînnoim fără încetare, astfel încît eul *(le moi)* să sfîrșească prin a fi absorbit în celălalt, în versiunea sa esențială" (*Despre neajunsul...*, p. 159). Dar nu se întîmplă nimic: „Eu sînt atras de filosofia hindusă al cărei scop esențial este depășirea eului *(le moi)* iar tot ce fac *(je fais)* și tot ce gîndesc *(je pense)* se reduce la eu *(moi)* și la nenorocirile eului *(moi)*" (*Despre neajunsul...*, p. 14). „Fără să fi frecventat mînăstirile budiste, de cîte ori nu m-am oprit asupra irealității lumii, deci a eului *(moi)*? Nu, eu n-am devenit alt om, dar mi-a rămas efectiv sentimentul că eul *(moi)* meu nu e cîtuși

---

* În limba română nu există un echivalent al dubletului pronominal francez, *moi, je*. A-l traduce pe „le moi" cu „minele" după modelul sinelui *(le soi)* este corect în opinia noastră însă ar violenta, probabil, obișnuințele lingvistice ale cititorului. Traducerea unuia dintre pronumele franceze prin „ego" orientează semnificația către domeniul psihanalitic. În urma unei discuții cu autorul acestei cărți, am convenit să traduc ambele pronume cu „eu" păstrînd însă de fiecare dată în paranteză termenul original: *moi, je*. (N. trad.)

de puțin real și că pierzîndu-l, n-am pierdut nimic, în afară de ceva, în afară de *tot.*" (*Despre neajunsul...*, p. 13)

Aceste pasaje și multe altele, mizează pe un dublu pronume: *Je,* subiect al reflecției, al voinței de a fi și *moi,* obiectul său „ireal" și totuși indestructibil, imposibil de „resorbit" într-un sine esențial. Această tensiune între cei doi poli ai subiectivității ne amintește distincțiile lui Touraine și, de asemeni, avertismentul său: un subiect orientat în întregime către sine însuși nu va putea depăși niciodată „disoluția eului *(moi)*" modernistă, nici nu va putea redescoperi forța unui Eu *(Je)*, solidar cu Celălalt. Ceea ce, pentru Cioran, rămîne de negîndit. Acestei disoluții interminabile nu-i poate opune decît chemarea unui eternități intangibile. „Taoismul îmi apare ca primul și ultimul cuvînt al înțelepciunii: îi sînt cu toate astea refractar, instinctele mele îl refuză, la fel cum refuză să îndure orice, într-atît ne apasă ereditatea revoltei" (*Ispita...*, p. 7).

8. Creație

Sau alternativa artei. Dar arta nu este, pentru Cioran, „sublimul", așa cum era pentru moderniști. În pofida cîtorva vorbe exaltate despre muzică sau literatură, activitatea sa nu corespunde nici termenului modernist de operă, nici celui postmodern de text, conform distincției lui Jameson (1991: XVII).

„Nu trebuie să ne constrîngem la o operă. Trebuie doar să spunem ceva care să se poată murmura la urechea unui bețiv sau a unui muribund (*Despre neajunsul...*, p. 7). „Cartea este o sinucidere amînată" (*Despre neajunsul...*, p. 13) dar, în cele din urmă „Nu dăinuie decît ceea ce a fost conceput în singurătate, cu *fața la Dumnezeu,* fie că ești credincios, fie că nu" (*Despre neajunsul...*, p. 63).

La nivelul tuturor temelor reflecției sale și, deopotrivă, la nivelul scriiturii sale, Cioran nu opune unei modernități atît de disprețuite nici o valoare postmodernă, nici o alternativă afirmativă, fondată pe o altă dinamică socială, ci niște valori net

antimoderne, inspirat de o eternitate fără transcendență și de o înțelepciune în care credința nu s-a manifestat niciodată.

NOTE

1. *Portretul gînditorului ca tînăr exilat*, în prezentul volum, p. 269-310.

2. Profesor de literatură franceză modernă la Universitatea din Amsterdam, unul dintre colegii mei. Acest articol a apărut într-un *Festschrift* publicat cu ocazia pensionării sale în 1993; vezi p. 319 (S.A., 1999).

3. Cf. Paul Wood: *The politics of the Avantgarde*, în *De grote Utopie*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1992, p. 353-382; F. Drijkoningen & J. Fontijn red.: *Historische Avantgarde*, Amsterdam, Huis aan de Driegrachten, 1982; K. Passuth: *Les Avant-gardes de l'Europe centrale*, Paris, Ed. Flammarion, 1988.

4. Cf. Adorno 1970, Bradbury & J. McFarlane ed.: *Modernism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976; J. Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985; T. Maldonado: *Il futuro della modernità*, Milano, Feltrinelli, 1987; S. Toulmin: *Cosmopolis*, New York, The Free Press, 1990; A. Touraine, 1992; G. Vattimo: *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

5. Cf. G. H. Mead: *Mind, Self and Society*, The University of Chicago Press, 1934, 1962.

6. Paris, José Corti. Era singura monografie publicată în momentul scrierii acestui eseu în 1993. (S.A. 1999).

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Th.: *Äesthetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970.
Baudrillard, J.: *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
Bürger, P.: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974.
Gumbrecht, H.U.: *nachMODERNE EITERraume*, in R. Weimann und H.U. Gumbrecht (Hsgb), *Postmoderne – globale Differenz*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991.
Jameson, F.: *Postmodernism, or the cultural Logic of late Capitalism*, London, Verso, 1991.

Laërce, Diogène: *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Paris, Garnier. 1965; Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, Iași, Polirom, 1997, tr. C. I. Balmuș.
Sloterdijk, P.: *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983.
Touraine, A.: *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

Traducere de ȘERBAN ANGHELESCU

IEŞIREA DIN MODERNITATE

I

Lovitura de stat a lui Carol II, care pune capăt democraţiei parlamentare, respectiv statului de tip liberal, nu modifică fundamental societatea. În timpul celor cîteva luni de guvernare legionară, teroarea este îndreptată mai ales împotriva unor adversari personali şi a minorităţii evreieşti, dar măsurile de control ale lui Antonescu şi însăşi poziţia sa de Conducător al statului dădeau impresia că era vorba numai de abuzuri şi de suspendare temporară a drepturilor cetăţeneşti. Impresia aceasta s-a întărit după zdrobirea rebeliunii legionare şi chiar în timpul războiului. Măsurile antisemite au lovit aceeaşi minoritate – vezi şi panica din rîndurile ei, descrisă în *Jurnalul* lui Sebastian – iar războiul a dus la imense pierderi materiale şi de vieţi omeneşti, totuşi regimul antonescian nu a schimbat nici el societatea în mod profund. Nici sistemul de proprietate sau economia, nici activităţile culturale sau viaţa cotidiană a majorităţii cetăţenilor nefiind afectate, societatea românească a devenit între 1938 şi 1944 o societate hibridă, trăind social-economic şi cultural conform încă vechiului model de modernitate liberal-capitalistă, dar conformîndu-se politic unui model care se voia diferit, autoritar şi postparlamentar. Acesta pretindea a depăşi modernitatea numai în ceea ce privea defectele ei – precum corupţia şi incompetenţa elitelor, sau individualismul iresponsabil – nu şi (cel puţin în bună parte) în ce privea drepturile cetăţeneşti. Restabilirea regimului parlamentar în 1944 a dat impresia unei reveniri la modernitatea liberală, socio-economică *şi* politică. De prin 1945 au început să se arate însă semnele unei modificări profunde a societăţii, iar în 1948 tranziţia deja se terminase: sistemul proprietăţii, organizarea economiei, regimul politic şi cultura erau forţate să intre în modelul comunist sovietic. Modernitatea în sensul liberal al cuvîntului se încheiase dar, fapt caracteristic, comunismul prelua unul din punctele ei de afiş, şi anume modernizarea economică, deşi ignora sistematic punctele corelate acesteia: drepturile cetăţeneşti, proprietatea

individuală și libertatea culturală. Dacă dictaturile de dreapta vizau (ceea ce ele considerau a fi) o *modernizare politică* păstrînd (aproape) neatins restul programului modernității, dictatura de stînga viza o *modernizare economică* (potrivit ideilor ei), anulînd restul aceluiași program. Amîndouă tipurile de dictatură voiau să depășească liberalismul burghez – detestat în aceeași măsură, deși din motive (parțial) diferite – și tot ambele dictaturi credeau că este posibil, și chiar necesar, a desface componentele modernității realizînd unele dar suspendînd, sau chiar distrugînd, altele. Mai exact, toate dictaturile au vrut să preia doar obiectivul modernizării, înțeles conform propriei ideologii, ignorînd, sau anihilînd, celelalte obiective, ori structuri, ale modernității. Ele nu au înțeles deci că *modernizarea nu este posibilă fără modernitate,* că dezvoltarea economică, proprietatea privată și democrația sînt indisolubil legate și orice încercare de-a o realiza numai pe una din ele, în detrimentul celorlalte, duce la eșecul tuturora. Prăbușirea dictaturilor de dreapta după 6 ani și a celei comuniste după peste 50 de ani a demonstrat, astfel, că modernitatea trebuie ori realizată integral, ori depășită integral. Ocupația sovietică a împiedicat în estul Europei o discuție reală a acestei probleme și toate încercările diverșilor comuniști luminați ori naționaliști, de-a relua discuția, măcar la nivelul jumătăților de măsuri practice, nu au făcut decît să schimbe, ori să mărească procentul vizat din agenda integrală a modernității. Cum știm, ele au dus, toate, la prăbușirea comunismului. Dimpotrivă, în partea ferită a Europei, cea occidentală, modernitatea a rămas a fi realizată integral, modernizarea tuturor domeniilor înfăptuindu-se paralel și în condiții de libertate economică, socială și culturală deplină (vorbesc de modernitate și libertate la nivel de sistem, deoarece ne putem întreba dacă aceste idealuri nu au fost contrazise în diverse cazuri particulare, lucru de care nu putem însă discuta aici). În Occident, modernitatea a luat sfîrșit în mod normal, atunci cînd agenda ei a fost (mai mult – după Lyotard – sau mai puțin – după Habermas) împlinită. Ieșirea din modernitate s-a făcut de aceea sincronic și (aproape) unanim, în mod organizat – prin europenizarea structurilor, între altele – și anume pe poarta spre postmodernitate. În Est, însă, ieșirea din modernitate a fost făcută forțat, înainte de realizarea punctelor de pe agendă, cu stîlcirea acesteia și cu dereglarea sistematică a societății. *România nu a ieșit din modernitate. României i s-a furat modernitatea.*

ea fiind forţată de Ceauşescu a regresa chiar spre comportamente şi mentalităţi premoderne de care astăzi încă suferă. Postmodernitatea a intrat de aceea în această ţară, poate ca şi modelele socio-culturale precedente, datorită (re)integrării ei într-o Europă care, ea, era deja, în mare parte, postmodernă. Iată de ce în România postmodernitatea nu înlocuieşte modernitatea, precum în Occident, ci i se *adaugă*, ambele dovedindu-se straturi ale unei societăţi despre care se poate spune, la fel ca în alte perioade istorice, că este o societate, dacă nu hibridă, în orice caz heterogenă. Ieşirea *integrală* din modernitate nu a avut deci încă loc, dar ieşiri parţiale da, şi, oricum, *modernitatea incompletă* de la sfîrşitul secolului, cum o consideră Habermas în întreaga Europă, nu mai este cea din perioada interbelică. În plus, ea este erodată, transformată pe dinăuntru de o *postmodernitate* care, deşi poate părea *timpurie*, nu este, prin aceasta, mai puţin incisivă.

Ne-am putea atunci întreba ce sens dăm ieşirii din modernitate, din moment ce acceptăm caracterul ei *parţial*. *Cine* şi *cum* a ieşit din *care* modernitate?

Am putea spune, mai întîi, că această ieşire, deşi forţată, a fost totuşi o ieşire, în sensul că viaţa socială şi culturală, *vollens-nollens*, nu s-a mai conformat modernităţii timp de o jumătate de secol. S-ar putea chiar întări această afirmaţie printr-un argument *a contrario*, oferind multe exemple de salvgardare a *normelor* modernităţii la nivel subteran, negate public dar respectate în privat, fie că acest *underground* era economic – piaţa neagră fiind un astfel de exemplu, grotesc şi sălbatic, de păstrare, chiar extinsă, a proprietăţii individuale şi a producţiei şi comerţului capitalist, în ciuda interdicţiei oficiale – fie că el era artistic, probă existenţa unor nenumărate insule de creaţie liberă în literatură şi în artele vizuale. O asemenea abordare ar necesita o analiză sociologică pe care nu pot s-o întreprind aici.

Un alt palier al discuţiei, şi pe care aş dori să mă situez, ar fi acela al unor moduri *individuale* – dar tipice pentru anumite grupuri – de ieşire din modernitate. Putem vorbi în acest caz de o opţiune a celui în cauză care, altfel decît cei obligaţi de comunism să trăiască în afara modernităţii, alege el însuşi să o părăsească (cît de liberă este o asemenea alegere vom vedea mai tîrziu).

II

Înainte de a discuta ieșirea, să vedem *intrarea* României în modernitate. Cu riscul de-a repeta unele lucruri spuse de-a lungul cărții, ca și în introducere, aș reaminti aici etapele constituirii ei: apariția legitimității intereselor Statului, în cursul războiului de independență, precum și a unor reguli discursive, de selecție a interpretării faptelor care convin acestei legitimități, apoi formarea și apărarea valorilor burgheze, nu atît prin contribuția oamenilor de afaceri, cît prin cea a elitelor de formație intelectuală – înalții demnitari –, astfel încît acestea umplu la nivelul discursului locul gol pe care nu-l pot ocupa la nivelul societății mult prea puținii industriași, antreprenori sau bancheri. O fundamentare a societății burgheze se obține astfel prin recunoașterea valorilor claselor de mijloc *înainte* ca aceste clase să domine cantitativ zona intermediară a societății, cea situată între boierime și țărănime. Diferențierea discursurilor la „Junimea" introduce ruptura dintre ideologi, politicieni și intelectuali, roluri sociale încă în stare de fuziune în pașoptism, și duce astfel la autonomizarea diverselor activități în societate, printre care și a celor artistice, o situație definitorie pentru modernitate. Autonomia intelectualului înseamnă însă și marginalizarea lui politică, fapt vizibil la Eminescu în raport cu membrii marcanți ai „Junimii", dar un fapt care va caracteriza totodată relațiile dintre intelectuali și conducerile tuturor partidelor politice din secolul XX, inclusiv astăzi; este suficient să ne amintim rolul jucat de Iorga, Stere, Gheorghe Brătianu ori Nae Ionescu față de diverșii lor „patroni", sau al Anei Blandiana după 1996 față de Convenția Democrată. La un al doilea palier social, nu marii demnitari ci „notabilii locali" dau voce micii burghezii și chiar masei tăcute a țărănimii: ei, populiștii, nu introduc astfel valori rurale în discursul public, ci o prelucrare prealabilă a acestora, trecute tot prin filtrul valorilor (mic) burgheze. Impresia mea este că în perioada dintre aproximativ 1880 și 1920 modernitatea românească este constituită și că *normele* societății burgheze democratice nu se mai schimbă după aceea, deși noi legi, reforme, partide politice, evoluții economice etc. le vor nuanța în deceniile trei și patru, ameliorîndu-le uneori, erodîndu-le alteori și adesea nesocotindu-le în practică. Marile sinteze liberale ale lui Zeletin și

Lovinescu vin astfel să consfinţească o *ordine modernă* care în acel moment exista deja atît de drept, cît şi de fapt.

Interesant este că la nivel artistic se constituie cam în acelaşi timp *modernismul* şi că acesta, de la Macedonski la *Sburătorul*, ori cercul de la Sibiu, dublează şi întăreşte în ordinea ficţiunii ceea ce în societate era modernitatea; nu întîmplător se intersectează în opera lui Lovinescu ambele ordini, modernismul în literatură şi modernitatea în societate.

Cum acest modernism, numit de mine *estetic*, este prea bine cunoscut pentru a mai trebui să-l analizez eu în detaliu – deşi îmi pare rău că nu am putut-o face în cartea de faţă – m-am gîndit să caut, mai ales în anii treizeci, dacă nu exista şi o altă literatură, sau artă, de valoare, decît cea modernist estetică. Capitole mari din carte despre Mircea Eliade şi Emil Cioran se referă la un „alt" modernism, pe care l-am numit *etic*. Ambii refuză cadrul, considerat de ei prea strîmt, fals şi chiar inuman, al liberalismului în societate şi al modernismului în artă. La fel ca mulţi dintre tinerii acelui deceniu, de la *Gîndirea* la *Criterion* şi la ziarele de stînga, ei vor depăşirea *în acelaşi timp* a modernităţii şi a modernismului estetic. Ei percep, cu alte cuvinte, solidaritatea dintre aceste două sisteme normative, ca şi între componentele lor interne, adică exact acea solidaritate pe care dictaturile viitoare vor încerca să o nege. Dacă Lovinescu cupla liberalismul şi modernismul printr-o dublă evaluare pozitivă, critica lui Eliade şi Cioran cuplează aceiaşi termeni într-o evaluare negativă. Pe de altă parte, ei nu vor anularea unor puncte din programul modernităţii, cu păstrarea altora, precum dictaturile viitoare, nici o iluzorie întoarcere la valori premoderne, precum romanticul Eminescu, şi nu promovează nici crearea vreunui stat teocratic, precum Crainic sau Nae Ionescu, sau transplantarea modelului corporatist italian etc. Eliade vrea o „revoluţie creştină" şi Cioran o „schimbare la faţă" a României, ambele derivate din convingerea în primatul spiritului asupra politicului şi economicului. Această spiritualitate nu este ancorată în tradiţii ortodoxe (Cioran avea oroare de ele), ci într-un soi de „ecumenism" destul de vag, deschis valorilor lumii, inclusiv celor româneşti, utilizate mai mult ca un fel de citate (*Şarpele*, *Domnişoara Christina*), şi atent la noi experienţe actuale. Cei doi refuză modernitatea în sens de raţionalism filosofic şi de legitimare a vieţii sociale şi politice prin „farsa" democraţiei reprezentative, dar aderă spontan la tot ce este „modern" în

epoca lor, mai bine zis la acel modernism care nu este estetic în sensul în care erau Valéry, Pound, Proust sau Kafka. Citindu-i și comentîndu-i pe Șestov, Kierkegaard, Papini sau Unamuno, sau pe misticii europeni și religiile asiatice, ei sînt moderni în alt sens decît primii autori menționați, căci este clar că modernismul lui Unamuno era cu totul altul decît cel al lui Valéry. Alt modernism, sau modernism etic, înseamnă aderare nu numai la alte valori, ci și la alte moduri de a scrie, europene: fragmentele eseistice violent subiective ale lui Cioran amintesc mai curînd de Nietzsche decît de vreun filosof român, iar „dialectica fantasticului" – atît cît a fost – introduce prin Eliade o problematică și o scriitură care, desigur, au ceva tangențe cu Eminescu sau alți scriitori români, dar sînt în același timp profund înnoitoare. Prin acest modernism etic, Eliade și Cioran *ies*, deci, într-un fel din modernitate, dar numai dintr-aceea constituită de paradigmele estetice și liberale ale epocii. Se poate și afirma că ei propun o *altă* modernitate, un alt sistem de valori și atitudini – corespunzător și modernismului textelor lor –, în fapt mai cuprinzătoare decît modernitatea liberal-estetică, deoarece include raționalismul acesteia din urmă într-un complex normativ dominat de spiritualitate (noninstituțională) și sacru, și care termină în același timp un anume ciclu de marginalitate europeană și de dependență de cultura franceză.

Pe de altă parte, anumite ieșiri parțiale din modernitatea liberal-estetică se pot constata în anii '30 și la acei avangardiști care sparg tiparul lovinescian, derivînd spre suprarealism, futurism sau constructivism și alegînd în același timp repere politice fie la stînga, fie la dreapta liberalismului. Ar fi interesant astfel de urmărit carierele unor tineri de atunci precum Miron Radu Paraschivescu, Ion Caraion sau B. Fundoianu, pentru a vedea cum au traversat ei modernitatea timpului.

III

Născut în același an cu Cioran (1911), și deci cu patru ani mai tînăr ca Eliade, Miron Radu Paraschivescu moare în 1971, nu fără a-i fi încredințat în 1967 vechiului său prieten din tinerețe, Virgil Ierunca – acum refugiat la Paris, la fel ca Eliade și Cioran –, un jurnal din anii

1940-1954. *Journal d'un hérétique* va fi publicat de Ierunca la Paris în 1976, după moartea autorului, şi în româneşte abia în 1994: *Jurnalul unui cobai* (Cluj, Editura Dacia). Într-o scrisoare către alt prieten din tinereţe, Ghiţă Ionescu – om de stînga atunci, ca şi Ierunca, refugiat acum la Londra şi devenit adversar neînduplecat al comunismului, tot ca şi Ierunca –, M. R. Paraschivescu se numea pe el, ca şi pe toţi românii care nu plecaseră în străinătate, „cobai" ai comunismului. Ierunca, unul din cei plecaţi, vede în Paraschivescu, cel care rămăsese în ţară, un comunist militant devenit un soi de disident, un „eretic". Stranie împletire de destine şi perspective! Mai mult încă. Mircea Eliade publică în *Vremea*, pe 24 martie 1935, sub titlul *Intelectualii e fascişti*, un răspuns „unui domn de la *Cuvîntul liber*, pe nume Miron R. Paraschivescu", ironizîndu-l pentru întrebarea „ce înţeleg prin «autonomia spiritualităţii» şi dacă nu cumva aceasta nu înseamnă pur şi simplu «fascism»". Eliade se miră de un asemenea reducţionism – din păcate nu am putut citi eu însumi articolele cu pricina ale lui Paraschivescu şi nu cunosc argumentele lui – deoarece publicase multe articole pe această temă şi pledase mereu pentru explicarea imanentă a vieţii spirituale: „Adică, a nu confunda «spiritul» cu sîngele (cum fac rasiştii), nici cu sexul (cum face Freud), nici cu fenomene economice (cum fac marxiştii)" (*Profetism românesc*, vol. 2, Bucureşti, Ed. Roza Vînturilor, 1990, p. 72-73). Înţepăturile lui Paraschivescu erau mai vechi: el a scris despre conceptele idealiste ale lui Mircea Eliade în *Huliganii* în *Era nouă* prin 1932 (apud *Reviste progresiste*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972, p. 123), iar polemica – de departe – a celor doi va continua de-a lungul anilor. În *Jurnalul portughez*, încă nepublicat, din 1941-1945, Eliade se întreabă cu amărăciune, pe 28 august 1943, cum de este posibil ca Paraschivescu să-şi dezvolte teoriile marxist-leniniste într-o presă controlată de cenzura militară a lui Antonescu, omul care i-a distrus pe „fascişti". Pe 14 ianuarie 1945, Eliade revine şi mai furios, remarcînd că Paraschivescu putea scrie ce voia în ţară, inclusiv un articol despre Esenin în 1942, în timp ce el, Eliade, îşi văzuse cenzurat un articol despre Eminescu în 1938, iar acum se chinuia în singurătate şi incertitudine la Lisabona (Eliade fusese demis din staful Ambasadei române pe 23 noiembrie 1944). Peste 30 de ani, pe 11 octombrie 1978, Eliade, acum celebru, îl întreabă pe Corneliu Mănescu, venit să-l vadă la Paris, „despre M. R. Paraschivescu" şi

notează apoi malițios că Mănescu „pare încurcat de întrebare" (*Jurnal*, vol. II, București, Ed. Humanitas, 1993, p.330). Ceea ce nu avea cum să știe Eliade era faptul că practic în aceiași ani ai războiului „norocosul" Paraschivescu scria și el un jurnal în care-și analiza îndoielile, nu mai puțin tragice decît cele ale lui Eliade, cu privire la viitorul lui și al României. Deși militant disciplinat de partid – probă și atacurile lui antifasciste – și în ciuda lecturilor lui admirative din Marx și Lenin, pe care-i citează adesea în jurnal, Paraschivescu era comunist mai mult în sensul lui Malraux, iubind aventura și riscul mai mult decît puterea: „Tocmai stările dinainte și de după Revoluție sînt cele tranzitorii. Eterne, unice, fixate, inalienabile rămîn doar clipele Revoluției înseși, nerepetabile ca și o operă de artă", scrie el pe 17 ianuarie 1942 (*op. cit.*, p. 133). „Ascetismului legionar", inuman, el îi opune „une fraternité virile" venită direct din Malraux (*idem*, p. 144) și în diferite ocazii îndeamnă: „să ne convertim pasiunile și întrebările proprii, invidualismul mic-burghez, într-o acțiune ce se varsă în cauza generală și serviciul mare al lumii noi" (2 mai 1943; *idem*, p. 172). Alteori, iubirea revoluției, mai mult decît a obiectivelor ei, îl face chiar să scrie următoarele uluitoare cuvinte: „Mă gîndesc la legionari; să mă duc la ei. Să activez politic, să mă dărui. Dar cum? Întîi că n-aș putea să uit cu totul că – dincolo de aventură – ei slujesc unor forțe care – la urma urmelor – mi-au luat tot, tot. Și nu numai mie, ci unei lumi întregi. Cum aș putea să mă dărui *acestora*? E idiot. Mai idiot decît o sinucidere în toată regula. Sînt gol, uscat, finit. Da, sînt sfîrșit. Nici nu mă gîndesc la Papini cînd scriu asta; sînt sfîrșit *în mine...*" (Sublinierile autorului, S. A.) (4 decembrie 1941; *idem*, p.122). Paraschivescu scrie aceste rînduri la aproape un an de la zdrobirea rebeliunii legionare și o jumătate de an de la intrarea României în război contra Uniunii Sovietice. Uluitor este că acest comunist nu se gîndește să apere patria Sovietelor contra fascismului, să lupte precum alții în Spania, ci, bolnav de singurătate, se gîndește la o înrolare, într-adevăr sinucigașă, chiar la legionari, numai să regăsească acțiunea, solidaritatea virilă. Nu doar adăparea la aceleași surse, precum Papini, dar și Șestov sau Kierkegaard, marchează paralelismul dramelor lui Paraschivescu și Eliade, ci mai ales această profundă derută, această comună prăbușire în hău, această constatare a falimentului tuturor politicilor, de dreapta și de stînga, în timpul unui război destructiv. O neînțelegere reciprocă

dar şi o ciudată comunitate de destin leagă astfel doi intelectuali, desigur de prestaţie profesională diferită, dar la fel de cinstiţi cu ei înşişi, într-un moment în care amîndoi, în ciuda incompatibilităţii personale, se tem la fel de mult pentru Europa şi pentru ţara lor, sau pentru ceea ce eu numeam sfîrşitul modernităţii liberal-estetice. Cu o deosebire, totuşi. Eliade, în Portugalia, se desprinde încet, dar sigur, de trecut, Paraschivescu se cramponează de trecut, şi de un partid atunci practic inexistent. Face des comparaţii între comunism şi hitlerism, sesizînd multele lor asemănări, dar concluzia este mereu favorabilă primului termen.

Pe de altă parte, Paraschivescu era prieten cu Marcel Iancu, Geo Bogza, Magdalena Sterian, Geo Dumitrescu, Eugen Ionescu, artişti şi scriitori de avangardă, oameni de stînga şi antifascişti, dar oameni liberi, pentru care nici nu se punea problema ca o dictatură de dreapta să fie înlocuită cu una comunistă. După criza din timpul războiului, Paraschivescu scrie între 1944-1947, zilnic, simultan în *Scînteia* şi *România liberă*, atît de angajat – nu am citit aceste articole, dar ...mi-e teamă să le citesc; ele nu vor fi fost foarte diferite de ce scria atunci Silviu Brucan în aceleaşi ziare, autorul, totuşi, peste jumătate de veac, al *Generaţiei irosite*! – încît are un colaps şi este internat cinci luni, în 1947, într-o clinică neurologică din Cluj. În aceiaşi ani, scria însă în *Jurnal* pagini foarte critice la adresa guvernului Groza. El deplînge „epurarea personalului fascizant" (deci, prin ricoşeu, şi a lui Eliade!) în loc ca acesta să fi fost preluat şi folosit tehnic (*op. cit.*, p.193) şi deplînge adoptarea de către Groza a unor metode dictatoriale, pe cînd ar fi trebuit să adopte „ o metodă strict democratică – bineînţeles în limitele posibile – presa liberă, discuţia liberă, tîrgul liber – şi în general acea concepţie de libertate şi democraţie curat mic-burgheză a României din anii 1926-1930" (11 iulie 1945; *idem*, p. 194). Din nou uluitor: comunistul Paraschivescu pledează pentru politica de centru-stînga a guvernului Maniu, pentru un fel de ţărănism *à la* Madgearu. Sau poate o alegere justă: România nu avea o tradiţie mai democrată decît aceasta. De unde se vede că ceea ce îi repugnă lui Paraschivescu este liberalismul – guvernele PNL dinainte şi după cel ţărănist, asociate oligarhiei şi corupţiei patronate de Carol II – şi nu democraţia.

Ceea ce-l susţine este credinţa lui în „superioritatea etică" a comunismului (*idem*, p. 192). După criza din 1947 urmează însă mari lacune

în jurnal. Primii ani ai stalinizării cuprind puține însemnări. Prin 1952, Paraschivescu cere încă „Să lăsați scrisul liber!" (*idem*, p. 353), dar recunoaşte că „noi realitatea am trădat-o, visul nu" (*idem*, p. 352). Pe 31 decembrie 1952 notează, exasperat de rusificarea culturii, că renunță să-şi mai găsească vreun loc „în acest timp al abdicării, al falsității şi autoumilirii. Trebuie să-mi organizez temeinic rezistența în fața valului de cretinism opresor, care bate de la Răsărit. Să fiu mulțumit cu puținii bani pe care-i primesc de la Fondul Literar şi să-mi scriu versurile şi eventualele încercări de proză numai pentru sertar" (*idem*, p. 364). Marginalitatea, „ceea ce credeam că e o condiție *sine qua non* a artei numai în regimul capitalist, se dovedeşte a fi deopotrivă şi în cel socialist" (*idem*, p. 365). Dacă într-adevăr marginalizarea artei, pe care am văzut-o ivindu-se în chiar dezbaterile „Junimii", este definitorie pentru modernitatea burgheză, poetul, nu numai militantul Paraschivescu, ar fi vrut s-o anuleze şi să restituie arta societății. Pe 11 martie 1942, după ce publicase în anul precedent *Cîntice țigăneşti*, Paraschivescu se miră că vechiul şi stimatul său profesor, Tudor Vianu, se alarmase de „o epocă de barbarie pe care descălecatul nostru în cîmpul poetic ar inaugura-o". Nu, ei nu erau iconoclaşti, precizează Paraschivescu, ci voiau în poezie „o zare lărgită, iar nu o fereastră închisă, o lucarnă, o colivie sau un fişier". „Noi am îmbrîncit şi poezia în noroi, am trimis-o pe stradă, să umble desculță, să-şi înțepe tălpile, să-şi ardă fața de soare şi vînturi, să viețuiască, într-un cuvînt... Această, hai să-i spun cotidianitate, i-am dat noi poeziei" (*idem*, p. 137). Termenul mi se pare excelent pentru a defini atitudinea generației, sau grupului, a lui Paraschivescu, Geo Dumitrescu, Tonegaru, Caraion şi alții. Ei refuză contemplația distantă şi dezinteresată, ca şi cizelarea estetică a versului, şi scriu o poezie care coboară într-adevăr în stradă, se murdăreşte de noroiul prin care umblă toți oamenii şi foloseşte cuvintele lor. Acest gen de poezie îmi pare a întări ipoteza mea despre un modernism „etic" în anii treizeci, făcută în alt capitol pornind de la romanul epocii. Această poezie „prozastică" (*ibidem*), această „cotidianitate", îmi pare a depăşi evident modernismul dar şi a anunța, cumva, o reacție atunci încă departe în viitor, „prozaismul" scriitorilor optzecişti.

Falimentul utopiei comuniste va însemna de aceea în acelaşi timp şi eşecul unei arte care se voia democratică şi etică. Stalinismul român

va distruge aceleași speranțe „avangardiste" pe care le distrusese Stalin în Rusia începînd din 1930: speranța într-o artă nouă, în mijlocul unei lumi noi, dar democratice. Paraschivescu observă lucid lichelismul „adezionștilor", al intelectualilor „vechi" precum Sadoveanu, Vianu, Zaharia Stancu, Arghezi, Camil Petrescu, și se întreabă dacă „noi cei puțini și rămași pe margine și în urmă", Bogza, Pandrea, Radu Popescu și încă vreo cîțiva, nu ar putea constitui „grăuntele viitoarei recolte culturale" (2 noiembrie 1945, *idem*, p. 263). Viitorul va dovedi eșecul lor. Într-un memoriu din 1953 adresat lui Gheorghiu-Dej, Paraschivescu cere încă o dată promovarea sincerității și a cinstei, ca și respectarea „voinței poporului care *tace*" (sublinierea autorului, S. A.; *idem*, p. 369). Vor mai urma și alte cereri. Inutil. Paraschivescu va fi ignorat, apoi uitat. Abia pe la sfîrșitul anilor '60, noii disidenți de atunci, tinerii „onirici", precum Țepeneag și Dimov, îl vor redescoperi pe vechiul comunist, devenit patronul rezistenței. Paraschivescu va muri însă înainte de a fi realizat politic ceva, iar puținele lui volume de poezie, nu foarte percutante, vor fi și ele, după o vreme, uitate. „Invidia" lui Eliade pe „norocul" lui Paraschivescu se dovedește, în perspectivă, a fi fost cel puțin grăbită.

„Cuplul" Eliade-Paraschivescu pare a fi *des frères ennemis* despărțiți de ideologie, dar solidari, fără să vrea și să știe, ca destin. Eliade traversează infernul emigrației în Portugalia și decide apoi să „iasă" din istorie, să întoarcă spatele atît unei mișcări care dorise depășirea paradigmei modernității spre o dreaptă spiritualizată, cît și modernității înseși, care făcuse posibilă această mișcare, ambele ducînd la dezastru. Paraschivescu se desparte de comunism, de ceea ce pentru el fusese depășirea modernității spre o stîngă democrată, dar antiliberală, modernistă dar etic orientată, și revine la o formă incipientă de modernitate românească de la sfîrșitul anilor '20. România stalinistă va cădea însă în *antimodernitate*, în distrugerea a tot ceea ce însemnase emancipare socială de la iluminism încoace. Intelectualul Paraschivescu personal nu „iese" însă din modernitate și își salvează, pe cît poate, libertatea de spirit. În vremea tinereții mele, „Merepeul" era un simbol de rezistență la o opresiune care îl obligase să tacă, dar care nu-l putuse opri să gîndească liber. La capătul tunelului stalinist el readucea în discuție modernitatea, elementară, atardată, dar admirabilă.

Eliade, dimpotrivă, ajuns în lumea modernității victorioase, iese din ea pe poarta sacrului, părăsește istoria, concretul, angajarea, naționalul – deși nu România lui – pentru atemporal, pentru valori universale ale spiritului, rupînd cu iluzia că acestea ar mai putea fi realizate undeva în istorie, altfel decît prin hierofanii destinate unor indivizi izolați, inițiați sau doar aleși pentru o viitoare arcă a lui Noe (*La umbra unui crin*). Vindecarea de iluzie îl duce pe Paraschivescu la o regăsire „estică" a modernității, iar pe Eliade la o ieșire „occidentală" din modernitate. Fără să-i caute și poate și fără să-i înțeleagă, Eliade întîlnește în drum spre atemporal alți pelerini, veniți din alte dez-iluzionări, unii din hățișurile stîngiste ale anilor '60, care-și zic postmoderni. Nimic nu pare a dovedi că Eliade și postmodernii s-au recunoscut a purta aceleași răni sub pelerine. Mi-amintesc cum, întrebat odată de mine dacă cunoaște opera lui Eliade, Vattimo și-a mărturisit ignoranța. Departe de postmoderni precum departe fusese și de structuraliști, Eliade pășea cu seninătate prin atemporal fără să observe că lumea din jurul lui se schimba într-un sens care i-ar fi putut fi familiar.

IV

Văd în M. R. Paraschivescu un prototip al „ieșirii" unor oameni cinstit de stînga din modernitate în stalinism. Multe alte cazuri ar putea fi discutate, precum Caraion, după cum și alte categorii ar putea fi invocate, de intelectuali apolitici forțați să se despartă de o modernitate care devenise climatul lor intelectual normal. Am putea cita aici cazul diferit, dar la fel de tragic, al lui Jeni Acterian (1916-1958), care avea în 1944 numai 28 de ani și încă spera ori că va putea pleca la Paris cu o bursă, precum Cioran – care-i și scrie de acolo –, pentru a studia logica matematică, ori că va putea face regie de teatru la București, alături de Marieta Sadova, soția fratelui ei, Haig Acterian (mort în război), pe care o și asistă de altfel, cu succes, în cîteva spectacole prin 1948. Nici una din aceste speranțe nu s-a realizat. Acestei femei de excepțională inteligență și cultură, care, precum puțini filosofi români de atunci, în afară de Anton Dumitriu, studia serios logica, epistemologia și filosofia limbajului – Bertrand Russell, de exemplu –, i se frîng aripile și este zvîrlită în anonimat, mizerie și ratare profesională

Altfel decît Haig, şi oarecum şi Arşavir Acterian, sora lor ignora total politica şi legionarismul. Pe 6 septembrie 1940, notează, de exemplu, amuzată, în *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit* (Ed. Humanitas, 1991, p.318): „Dimineața surpriză mare. A abdicat Carol II. Lumea a respirat adînc. Acum se face «curățenie». Am asistat la o pasionantă scenă de la fereastră. Un tînăr care a urmărit pe un comisar cu focuri de armă pe care le risipea cu furie primejdioasă. Alerga comisarul ca un disperat. Stat mai toată ziua la fereastră. După-amiază s-a instalat o mitralieră în tufişurile din fața şi au făcut de gardă patrule peste patrule. Seara venit Al şi mers împreună la Lori. Apoi prin oraş toate trei. Cofetărie. Acasă." Scene la fel de burleşti prin simplitatea tratării evenimentelor istorice pot fi citite şi cu ocazia rebeliunii legionare. Jeni Acterian ignora istoria, dar trăia cultura acelei vremi intens şi tragic, descoperindu-şi afinitatea profundă cu Cioran („atît de identic cu mine", *idem*, p. 190). *Ratarea*, această altă ieşire din modernitate, înseamnă atunci interzicerea carierei publice şi condamnarea la o *cultură minoră de interior*. Fragmentele de jurnal publicate se opresc în 1947. Nu ştiu dacă, şi ce, a mai scris ea după aceea. Fără să ştie, Jeni Acterian inaugura atunci o retragere din spațiul public în cel privat care îi va caracteriza pe toți oamenii de cultură români decişi să nu accepte compromisuri, precum au acceptat „adezioniştii".

V

Un alt „cuplu" se poate desena: Cioran-Fondane. Ambii exilați la Paris, dar aproape la două decenii diferență, ei îşi recunosc o ciudată afinitate, deşi ideile îi despărțeau. Motivele plecării lui Fundoianu la Paris nu sînt clare, dar se pot bănui. Cumnatul său Paul Daniel nu vorbeşte de persecuțiile antisemite cărora le căzuse victimă studentul Fundoianu la Iaşi (postfață la B. Fundoianu, *Poezii*, Ed. Minerva, 1978), dar D. Petrescu aduce precizări în acest sens în prefața sa la ediția de *Poezii* (EPL) din 1965. Aceste persecuții ar explica poate plecarea lui Fundoianu la Bucureşti, dar la Paris? În capitala României, el are mai mult succes decît în cea a Moldovei: participă la şedințele „Sburătorului", publică poezii şi eseuri, iar *Imagini şi cărți din Franța*, din 1922, atrage atenția tuturor, chiar dacă este criticată – amiabil – de

Lovinescu. Mai ales în prefața la această carte, Fundoianu atacă fundamental cultura română pentru lipsă de originalitate, chiar de un „suflet diferit și personal" și o învinuiește că n-ar fi decît „o colonie a culturii franțuzești". Afirmația a iritat, deși ea, în acel moment, era relativ aproape de adevăr, dată fiind influența franceză masivă, de la *Literatorul* la *Viața nouă*. Iritarea a provenit și din faptul că Fundoianu repeta în cuprinsul cărții exact gestul dezaprobat în prefață la alții: nu scria decît despre scriitori francezi, pe care îi cunoștea și aprecia evident mai mult decît pe cei români. Interesant este faptul că Emil Cioran va relua în *Schimbarea la față a României*, în 1936, acest gen de atac, mult extins chiar, la cultura și firea românilor, stîrnind mai puțină iritare, probabil pentru că o făcea într-un climat politic de contestare generală, pe cînd Fundoianu o făcuse pe fundalul euforiei și mulțumirii de sine a multor intelectuali la începutul anilor douăzeci. Aceste puncte de vedere critice pot fi o explicație a afinității resimțite de cei doi la Paris, dar poate și a plecării lor într-acolo. Nu motive concrete l-au determinat pe Fundoianu să se expatrieze, cred, ci acele motive culturale comune multori italieni, americani sau spanioli care vin în anii '20 la Paris. Simbolist și neoclasic prin diverse manifeste, modernist în sens lovinescian dar și interesat de avangardă, Fundoianu nu s-a angajat propriu-zis în nici unul din aceste grupuri. Mircea Martin are de aceea dreptate să-l considere un modern, dar moderat (*Introducere în opera lui Fundoianu*, Ed. Minerva, 1984, p. 243, 248-249). Aș vedea în plecarea lui Fundoianu din România, în 1923, o ieșire din modernitatea *românească*, dar nu din modernitate în general. Dimpotrivă. El spera să găsească la Paris acea *modernitate deplină* care-i lipsea în manifestările ei „minore" din România. Fundoianu devine Fondane pentru a deveni totodată cetățean al literelor franceze și de aici poate și absența la el a dramei trecerii de la o limbă de exprimare la alta, dramă care l-a marcat pe Cioran. Succesul eseurilor lui Fondane publicate în Franța dovedește realizarea dorinței de strămutare culturală, chiar dacă – crudă ironie – viața îi va fi curmată la Auschwitz datorită mîrșăviei unui antisemit francez, nu a unui antisemit român. Oricum, emigrația lui Fundoianu mi se pare a fi fundamental alta decît cea a lui Eliade ori Cioran. Prima era liberă, celelalte nu, în sensul că Fundoianu nu pleca la Paris pentru a-și salva viața, ci pentru a-și spori performanța profesională, ca și Brâncuși ori

alţii. Nu este, deci, o ieşire din modernitate – în sensul ei liberal-estetic –, ci o radicalizare a acesteia.

VI

Lipsa de spaţiu – şi de timp – mă împiedică să analizez mai în adîncime ieşirea lui Cioran din modernitatea românească. Admiraţia şi afecţiunea lui pentru Fondane, la Paris (*Exercices d'admiration*, Gallimard, 1986, p. 153-158; vezi şi *Exerciţii de admiraţie*, Ed. Humanitas, 1993), ca şi încercările lui de a-l salva din prizonierat, dovedesc oricum depăşirea de către Cioran atît a vechilor lui idei politice – dacă s-ar dori să se speculeze, eventual, asupra „antisemitismului" lui – cît şi a acelora literare. El menţionează de altfel, în eseul lui, că nu împărtăşeşte gustul lui Fondane pentru o carte a lui Victor Hugo. Vor mai fi fost şi alte cărţi şi divergenţe. Oricum, Cioran nu putea fi de acord cu modernismul radical al lui Fondane. El se găsea atunci într-o stare numai aparent de expectativă. În ultimii ani, s-au publicat multe scrieri ale lui Cioran, ca şi articole despre el, care nu mi-au fost accesibile în timpul redactării celor două eseuri din carte. Nu am schimbat textul acestora, dar ţin să le amendez în cel puţin două puncte: Cioran nu a refuzat chiar atît de sistematic discuţia cu ziariştii – deşi i-a preferat pe cei nonfrancezi „concetăţenilor" lui (*Convorbiri cu Cioran*, Ed. Humanitas, 1993) – şi nici nu s-a retras atît de deplin în tăcere pe cît crezusem eu. *Apocalipsa după Cioran* (Ed. Humanitas, 1995; ediţia franceză la Paris, Éditions Michalon, 1995), relatînd discuţia dintre el şi Gabriel Liiceanu, dar mai ales *12 scrisori de pe culmile disperării* (Cluj, Biblioteca Apostrof, 1995), *Scrisori către acasă* (Ed. Humanitas, 1995) şi miraculos regăsitul eseu *Ţara mea. Mon pays*, (Ed. Humanitas, 1996) ne revelă un alt Cioran, nu cinic şi dezabuzat, ci cald, simplu, zbuciumat. Scris la începutul anilor '50, după debutul la Gallimard, *Ţara mea* pare o explicaţie dată lui însuşi a motivelor pentru care s-a despărţit de România, dar şi a motivelor pentru care această despărţire s-a generalizat la lumea întreagă. El pleacă de la furia contra strămoşilor: „Le uram mutismul, ineficacitatea şi toate secolele pe care le umpluseră cu abdicările lor", dar „Ura noastră... nemaiştiind *pe cine*

să distrugă, se «fixează» pe noi înșine. Așa s-a întîmplat cu mine: am devenit centrul urii mele. Îmi urîsem țara, urîsem pe toată lumea și întreg universul: nu mai îmi rămînea decît să mă urăsc pe mine: ceea ce am și făcut pe calea ocolită a disperării" (*op. cit.*, p. 23-24).

Scrisorile contrazic în mare măsură această imagine de sine pe care Cioran o prezintă în toate cărțile, dar, iată, și într-un text publicat doar postum. Dacă relațiile sale cu lumea și cu sine derivă mereu dintr-un complex de *Hass und Liebe*, am putea spune că textele publice, sau susceptibile de-a deveni publice, se concentrează pe ura de sine, în timp ce scrisorile, personale prin definiție, manifestă un ton nebănuit de afectuos. Dar... toată această dragoste, tot acest dor nebun de-acasă, îi privește exclusiv pe prietenii din tinerețea lui sibiană și bucureșteană. Scrisorile confirmă caracterul obsesiv al experienței de viață la Cioran, suprapunerea permanentă de teme noi pe trăiri, sau răni, vechi, fuziunea între spații geografice și spații simbolice, ori locuri ale nevrozei, de care scriam în eseurile din carte. Dorul atît de cumplit de acasă îl chinuie cu atît mai mult cu cît el abjură mai violent acest acasă. Permanenta lui regresiune spre un *illo tempore* fericit, fie el pe Coasta Boacii, fie la Biblioteca Fundațiilor din București, indică sacralizarea acelor locuri într-un mod care ar fi trebuit să-l facă fericit pe Mircea Eliade. Cioran pare, într-adevăr, a se manifesta întocmai modernului în căutare de sacru despre care vorbesc atîtea pagini din Eliade. Această tensiune între oroarea de prezent și de modernitatea occidentală și fuga pasionată într-un trecut mitic, trecut pe care totodată îl detestă, cînd își controlează mișcarea, este ea o contradicție, sau este ea semnul unui antimodernism funciar? Înclin să cred că *modernismul etic* căruia îl subsumam pe Cioran în România devine un *antimodernism* evident în Franța, și că „trecerea pragului" la Cioran, dintre cele două țări, ca și dintre cele două limbi și culturi, înseamnă o radicalizare extremă a pozițiilor. Aici am putea găsi, poate, paralelismul invers dintre Cioran și Fondane: amîndoi își radicalizează în Franța pozițiile de plecare din România, dar Fondane se adaptează perfect la modernitate iar Cioran se rupe total de ea. Fondane cultivă pragmatic relațiile cu avangarda bucureșteană, Cioran suferă ca un cîine de „păcatul" de a se fi născut român, un „păcat" care, retrospectiv, este totodată și singurul lui punct luminos din viață.

VII

Paralelismul dintre Cioran şi Eliade este încă mai dramatic (nu mă refer la E. Ionesco din lipsă de spaţiu; vezi însă sugestia de la p. 296). Ambii se rup de trecut chiar dacă nu şi-l reneagă în acelaşi fel, ambii ies din istorie şi din prezent şi se mulţumesc cu atemporalul condiţiei umane, *ambii se desfăreazã în universal*, deşi ambii îşi transformă în mit personal tinereţea la Sibiu sau la Bucureşti, Coasta Boacii sau Strada Mîntuleasa, spaţiul şi timpul prin excelenţă fondator. Deosebirea dintre ei rămîne poate cea creionată de Cioran tot la Bucureşti. Îi unea, atunci şi întotdeauna, furia contra „oamenilor atenuaţi": „ România este ţara oamenilor atenuaţi, a oamenilor care, în loc să sfîrşească în nebunie. sfîrşesc în impotenţă". Dar numai cîteva rînduri mai sus, în acelaşi articol, tot Cioran scria: „Dacă nu aş fi român decît prin defecte. şi tot aş iubi această ţară împotriva căreia sînt înverşunat dintr-o nemărturisită iubire" (*Ţara oamenilor atenuaţi*, în *Vremea*, 24 septembrie 1933, sau în *Singurătate şi destin*, Ed. Humanitas, 1991, p. 231). Nu altceva spusese Eliade în articolul *România în eternitate* din *Vremea*, 13 octombrie 1935: „Trebuie să iubeşti România cu frenezie, s-o iubeşti şi să crezi în ea împotriva tuturor evidenţelor – ca să poţi uita gradul de descompunere în care am ajuns" (*Profetism românesc*, volumul 2, Ed. Roza Vînturilor, 1990, p. 129). Diferiţi erau cei doi în modul de abordare al acestui obiect de furie şi adoraţie. Eliade era, în ochii lui Cioran, un „om abstract", şi deci un „om fără destin", în timp ce el se vedea pe sine însuşi ca un „om pasionat" şi încheia articolul cu acest titlu astfel: „În faţa înţeleptului, rece, liniştit, echilibrat şi senin, apare omul pasionat, neliniştit, intim, cald şi torturat" (*Singurătate şi destin*, p. 235; articolul *Omul fără destin* este publicat în acelaşi volum la p. 240-244). Răceala lui Eliade era numai aparentă: *Jurnalul portughez* i l-ar fi prezentat lui Cioran ca pe un pasionat aidoma lui. Alta este deosebirea: Eliade a suferit toată viaţa de crize de melancolie, dar le-a stăpînit, de prăbuşire în îndoială atroce, dar a învins-o. Cioran, dimpotrivă, a cultivat aceste stări, s-a lăsat dus cu perversă voluptate pe apele lor, şi a mers pînă la capăt. O deosebire de temperament care este şi o deosebire de viziune asupra lumii. Eliade s-a înverşunat să găsească, sau să atribuie sens lumii, vieţii lui şi ţării sale. Cioran a acceptat lipsa iremediabilă de sens a acestora. Eliade a

părăsit modernitatea, dar nu și efortul de-a raționaliza lumea, fie și prin valorizarea unor hierofanii imprevizibile; el a devenit un *nemodern*, prins totuși în conflictul iremediabil dintre modernitatea științifică și tînjirea după sacru. Cioran, dimpotrivă, a acceptat *antimodernismul* fără prejudecăți raționalizante și fără regret, cu veselia chiar care atît de uluitor însoțește textele sale cele mai disperate.

VIII

Două ieșiri din modernitate, dar poate mai mult decît atît. Eliade și Cioran semnifică în fond două variante de *postmodernism malgré soi*: cea care rezultă printr-o părăsire „soft", dar definitivă, a modernismului și a modernității, și o situare senină în afara lor, deschisă marelui muzeu al culturii (Eliade); sau varianta „hard", polemică, încrîncenată pentru că este încă nedecisă și indecidabilă (Cioran). Pentru noi, românii, cele două tipuri de discurs sînt însă mai mult decît două moduri de a ieși din modernitate, ele sînt chiar două moduri de a concepe și trăi cultura, moduri care revin neîncetat, poate la fiecare generație, în cultura română. Aș pune opera lui Eliade sub semnul unui *discurs edificator*, dornic să stabilească repere, critic față de cele precedente, dar nu destructiv, tinzînd la armonie dar numai printr-un imens efort de voință în a-și controla slăbiciunea. Opera lui Cioran s-ar situa, dimpotrivă, sub semnul unui *discurs deconstructiv*, intenționat deformator și anihilator, pîrjolind locul prin care trece spre purificarea lui, dar căzînd, lăsîndu-se să cadă, în disperare și neputință ca tot atîtea forme de a spera să regăsească un sunet mai pur. Îndrăznesc să spun, printr-o generalizare ultrarapidă, pentru că spațiul, timpul, de aici, mi se încheie, că în multe, sau în toate fazele culturii române, aceste două discursuri revin, interferează, se combat. Lupta lui Iacob cu îngerul, numai că nu știu care este Iacob și care este îngerul, dintre cei doi.

Iar noi, ceilalți? Pentru noi, pentru mine, titlul acestei cărți se scrie în două feluri, două feluri minimal diferite. *Privind înapoi modernitatea* instaurează între mine și ea distanța dintre subiect și obiect, siguranța mea că am depășit-o, dorința de a-i fi străin. Sintagma este aici închisă.

discursul încetează. *Privind înapoi, modernitatea* îi conferă modernităţii şansa de a fi din nou subiectul unei propoziţii secundare. „Privind înapoi, modernitatea duce la...", s-ar putea construi fraza. Aici, modernitatea este încă vie, încă productivă, deşi o privesc dinspre înainte înapoi (fără „mînie" însă, pentru a nu mă confunda cu o piesă de teatru celebră). În ambele construcţii modernitatea pare depăşită, dar „depăşirea" ei poate fi tradusă prin doi termeni heideggerieni diferiţi, reluaţi de Vattimo. În prima construcţie ar fi vorba de un *überwinden*, de victorie, pur şi simplu. În a doua, de un *verwinden*, o învingere precum învingem o boală, rămînînd slăbiţi după ea, şi cu ceva viruşi încă pe undeva prin corp: boala poate oricînd reapărea, în modernitate putem, oricînd, recade. Spre bine, sau spre rău. Am scris titlul cărţii în consecinţă.

Nu aş putea încheia această postfaţă fără a mulţumi din toată inima doamnei Denisa Comănescu, pentru tenacitatea blîndă cu care a ştiut să mă treacă printre ultimele termene posibile ale predării manuscrisului, doamnei Mariana Ionescu, pentru atenţia cu care a vegheat asupra justeţii formulării, ca şi doamnei Viorela Codreanu Tiron şi domnului Aurel Buiciuc pentru devotamentul arătat redactării pe ultima sută de metri; la fel doamnelor Marilena Râpă şi Anca Vergulescu pentru precizia tehnoredactării. Fără ei, această carte ar fi arătat mai rău, sau nu s-ar fi arătat deloc.

CUPRINS

ÎN ATENŢIA
librarilor şi vînzătorilor cu amănuntul

Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 2511.1-171.1/ROL, deschis la BCR,
Filiala Sector 1, Bucureşti.

Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU

Tehnoredactare computerizată
MARILENA RÂPĂ



UNIVERS INFORMATIC

s t u d i i



Critică și istorie literară

Teoria literaturii și teoria criticii

Estetică și teorie literară

Poetică, Retorică, Stilistică

Știința textului și semiotică

Literatură comparată

Sociologia artei și critica sociologică

Critică psihanalitică și arhetipală

Studii asupra imaginarului și fantasticului

Am intrat în modernitate la sfîrșitul secolului XIX, cînd s-au constituit instituțiile de bază, s-a format spiritul public burghez, intelectualii s-au despărțit de politicieni și s-au conturat diferite tipuri de discurs. Nu burgheziei de afaceri i le datorăm, ci intelighenției, fie ea la nivelul „înalților demnitari" de la „Junimea", fie ea la cel al „notabililor locali", inspirați de populism. Pe aceste structuri s-a ridicat în perioada interbelică alianța dintre liberalism și modernismul „estetic". Mișcările de dreapta și mai ales comunismul au dărîmat edificiul: ieșirea din modernitate a însemnat pentru unii adaptare (silită) la stalinism, pentru alții, precum Mircea Eliade și Emil Cioran, emigrație. După încercări de modernism „etic" la București, ei au părăsit istoria prin poarta sacrului, respectiv prin cea a prăbușirii sensului lumii, dar în drum spre atemporal au întîlnit, neașteptat, pelerini postmoderni. Și noi, ceilalți? *Privind înapoi, modernitatea* încearcă să surprindă ambiguitatea atitudinii noastre față de un sistem de valori din care am ieșit fără să-i fi epuizat încă valențele.

Sorin Alexandrescu

ISBN 973 - 34 - 0562 - 0